Die

Emancipation der Kunst.

Drei Briefe an einen Freund.

Nebst einer Nachschrift über „Das Moderne".

Von

Julius Duboc

Dr. phil.

Leipzig

Verlag von Otto Wigand.

1898.

Inhalt.

I.

„Auch Du, Brutus!", sagten Sie zu mir beim Abschied, als ich Ihnen erklärt hatte, ich würde mich nächstens auch davon überzeugen lassen, daß nicht das Was, sondern das Wie den Künstler ausmache oder, wie es als modernes Bekenntniß formulirt zu werden pflegt, daß es auf das Was in der Kunst überhaupt nicht ankomme, wenn nur dem „Wie" genügt sei. Und Sie haben dann brieflich hinzugefügt, Sie zweifelten nicht daran, daß ich das nur in einer Eingebung übler Laune Gesprochene widerrufen werde. „Sie haben," schreiben Sie mir, „von einer Emancipation der Kunst gesprochen. Wenn Sie derselben in diesem Sinne beistimmen wollen, so können Sie auch ebenso gut einer Emancipation des Weibes von der Weiblichkeit Ihren Beifall geben, was Sie doch nicht thun. Denn in dem Inhalt der Kunst liegt ebenso wie in der Weiblichkeit als Inhalt des Weibes ihr höchster Werth." Es ist mir lieb, verehrter Freund, daß Sie gerade dieses Beispiel gewählt haben. Es ist vorzüglich geeignet, um uns dem eigentlichen Kernpunkt der Sache näher zu bringen und Ihnen zu zeigen, aus

welchem Grunde ich einen Widerruf zu leisten nicht gesonnen bin, ohne daß ich gleichwohl meinen Grundanschauungen untreu zu werden glaube. Und dieser Glaube flößt mir auch das Vertrauen ein, daß es mir vielleicht gelingen dürfte, die Wunde, die ich Ihnen beigebracht, wieder zu heilen. Ich will versuchen, einen Verband anzulegen. Freilich falle ich dabei gänzlich aus meiner Brutus-Rolle heraus. Stellen Sie sich Brutus vor, der Cäsar, nachdem er ihn zu erdolchen versucht, einen Verband anlegen wollte — welche Tragikomödie! Sie sehen also, ganz so schlimm war es von mir doch nicht gemeint.

Weiblich, Weiblichkeit — ein Wort von schönem Klang, das um so schöner klingt, als es dem Einen dies, dem Anderen das, Allen aber etwas ihnen Zusagendes bedeutet. Wie war es doch in meiner Jugend damit bestellt? Als meine Schwestern Schlittschuh zu laufen anfingen, hielten nicht sie, aber viele andere Evastöchter, namentlich die älteren, dies für etwas ganz außerordentlich Unweibliches. Von da ab — es ist das reichlich ein halbes Jahrhundert her — bis heute, welche Fortschritte oder Rückschritte in derselben Richtung! Bald fanden die vorgeschrittenen „höheren“ Töchter, daß sie ebenso gut wie tanzen und schlittschuhfahren auch turnen, ebenso gut wie turnen auch schwimmen, ebenso gut wie dieses Beides auch radeln könnten! Als G. Sand ihre Laufbahn begann und sich bald Aller Augen auf die kühne romancière richteten, versuchten es einige weibliche Bewunderer derselben auch

in Deutschland mit der Männertracht. Der Versuch scheiterte zwar, aber mehr an dem widerstrebenden Geschmack der Mode — denn wie hätte die Mode bei Männerkleidern ihre Rechnung finden können! — als an der „Weiblichkeit". Diese zog sich von nun an mehr und mehr in's Innere zurück, hauptsächlich wohl, um dadurch das Recht zu gewinnen, die äußeren Erweiterungen früher innegehaltener Grenzlinien für gleichgültig zu erklären. Aber dieser Rückzug auf das „innere Wesen der Weiblichkeit" erwies sich erst recht als höchst problematischer Natur. Auf diesem glatten, unsicheren Boden war erst gar kein Halt mehr zu gewinnen, keine Uebereinstimmung zu erzielen. Studiren, Dociren, Politisiren, Regieren — liegt das auf dem Gebiet der Weiblichkeit? Wir haben unsere eigene Ansicht darüber, aber die Anderen haben die ihrige und ich getraue mich nicht z. B. Frau Klara Zetkin, die auf dem Kongreß für Arbeiterschutz den „weiblichen Vollmenschen" als ideale Forderung aufstellte, zu der meinigen zu bekehren.

Nicht viel aussichtsvoller ist es mit dem Kunstgebiet bestellt. Man streitet sich endlos, welchen Inhalt die Kunst, die wahre, wirkliche, echte, haben müsse — endlos und aussichtslos, weil man von ganz verschiedenen Gesichtspunkten ausgeht. Ist es da nicht besser, einen vollständigen Scenenwechsel vorzunehmen? Wenn wir uns nicht darüber verständigen können, welchen Inhalt die Kunst haben müsse und welches Was demnach unbeanstandet in ihr erscheinen dürfe, so

bleibt eben doch nur das Wie übrig, d. h. ich muß mir den Künstler darauf ansehen, ob er ein richtiger Bildner ist — alles Andere muß als nebensächlich bei Seite gestellt werden. Ich will das nicht als das allein zulässige Princip, möchte es aber als ein Gebot der Situation bezeichnen.

Aber die „Autoritäten“, sagen Sie. Ja, die Autoritäten! Eine Autorität ist ja unzweifelhaft auch unser alter Freund, Professor F., der immer zu sagen pflegte: „heißt es nicht das Unterste zu Oberst kehren, wenn wir uns von den Praktikern, d. h. den Künstlern darüber belehren lassen sollen, was die Theorie sei? Hat das nicht die Wissenschaft festzustellen?“ Ja, wenn sie es nur thäte! Ich habe gewiß alle Hochachtung vor Professor F.'s Gelehrsamkeit und Scharfblick. Unglücklicherweise regiert er nur die Welt des ästhetischen Scheins nicht allein, sondern hat unzählige Mitregenten, die mit ihm nicht übereinstimmen, wie er mit ihnen nicht und sie alle unter einander nicht. Wozu ist denn aber die Aesthetik da, sagen Sie. Wozu? Vielleicht um den Ausspruch des letzten großen Systematikers auf diesem Gebiet, Vischers, daß die Aesthetik ganz von vorn anfangen müsse, wahr zu machen. Sie schütteln zweifelnd den Kopf. Dies Kopfschütteln veranlaßt mich, einen Versuch zu machen. Wenn Sie Professor F. geduldig Gehör geschenkt haben, dessen Auseinandersetzungen sich immer um den einen Punkt drehten und ihn über jeden Zweifel zu heben versuchten, wie wir es in der ästhetischen Forschung so herrlich weit gebracht

haben, so schenken Sie mir jetzt auch einmal Gehör, der ich das Gegentheil zu beweisen versuchen werde. Ich will Ihnen in einer kurzen Uebersicht zeigen, daß die anerkanntesten Autoritäten auf diesem Gebiet in den meisten Hauptpunkten weit von einander abweichen, häufig zu ganz verschiedenen Ergebnissen gelangen, oft sich diametral widersprechen. Ich begebe mich jeder eignen Meinung. Wir wollen die kopfzerbrecherische Arbeit „armer, schwitzender Menschenhäupter“ auf dem Gebiet der Aesthetik nur einmal auf ihre Uebereinstimmung prüfen. Es ist freilich ein etwas mühseliges Unterfangen, aber es lohnt sich vielleicht — zur Orientirung.

Sie erinnern sich, daß Vischer die Aesthetik die „Wissenschaft des Schönen“ genannt hat, andere Theoretiker haben sie als „die Philosophie des Schönen und der Kunst“ bezeichnet, immerhin ist auch von ihnen wie von den meisten namhaften Forschern der Neuzeit „das Schöne“ in den Mittelpunkt und an die erste Stelle des ästhetischen Lehrgebäudes gerückt worden*). Um ihnen zu folgen, müssen wir uns also nicht verdrießen lassen, ebenfalls in den Verlauf dieser Principal-Untersuchung einzudringen. Das Schöne erscheint, wie

*) Shaftesbury, der auch auf Herder einen bedeutenden Einfluß ausübte, ist hierfür von besonderer Bedeutung geworden. Von ihm stammt die Stelle: „Dich zu erkennen, ewige Schönheit, Dich beherzt zu lieben, sehnend zu nahen Dir, dazu erschufst Du mich und giebst mir Regung und Willen, o gieb mir Kräfte!“ (Naturhymnus.)

Ihnen bekannt ist, zunächst als das wahrgenommene Vollkommene mit einer nahen verwandtschaftlichen Beziehung zum Zweckmäßigen. Denn da das, was ganz und durchaus seinen Zweck erfüllt, d. h. seiner Idee entspricht, allerdings in seiner Art etwas Vollkommnes darstellt, so gerathen diese beiden Vorstellungen hier sehr nahe an einander und gehen in einander über. Weiterhin wird bei Kant*) das Wesen der Zweckmäßigkeit im Schönen alsdann auf Zweckmäßigkeit ohne Zweck, d. h. ohne Vorstellung eines Zweckes eingeschränkt und damit schärfer gefaßt. Die schön zu benennende Erscheinung soll bereits in ihrer Form den Begriff der Zweckmäßigkeit, der nicht fallen gelassen wird, vergegenwärtigen. Schönheit ist hiernach so viel wie die Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihm wahrgenommen wird. Ferner wird die Unintereſſirtheit hinzugefügt. Das Schöne wird als Gegenstand eines Wohlgefallens bezeichnet, welches ohne alles Interesse, d. h. ohne alle Beziehung des Begehrungsvermögens auf den Gegenstand, lediglich auf die bloße Anschauung oder Betrachtung sich gründet. Mit einem solchen Interesse (des Begehrungsvermögens) ist — meinte Kant — aber sowohl das sinnlich Angenehme

*) In der „Kritik der Urtheilskraft", während K. in seiner transcendentalen Aesthetik noch bei der älteren Begriffsbestimmung verharrte, wonach ästhetisch nur auf das sinnlich Wahrnehmbare oder Formen der sinnlichen Wahrnehmung abzielt und das Wohlgefällige oder Mißfällige unberücksichtigt bleibt.

als auch das Nützliche wie das sittlich Gute verbunden. Diese werden also von dem Schönen wesentlich unterschieden.

Endlich wird dem Geschmack, als dem Vermögen zur Beurtheilung des Schönen, das objektive Princip abgesprochen, denn objektive Principien sind nach Kant nur im Gebiet des Erkennens und der sittlichen Beurtheilung möglich. In ästhetischen Dingen bilde aber das Gefühl die letzte Instanz.

Die Objectivität fahren zu lassen und damit auch für das Schöne den Compaß der Allgemeingültigkeit zu verlieren, konnte Schiller sich nicht entschließen. In den Briefen an den Herzog von Augustenburg hatte er sich dahin ausgelassen, auch die Schönheit müsse, wie die Wahrheit und das Recht, auf ewigen Fundamenten ruhen und die ursprünglichen Gesetze der Vernunft müßten auch die Gesetze des Geschmacks sein. Das Gefühl des Schönen und Großen könne kein bloßes subjektives Spiel der Empfindungskraft sein. So blieb er seinerseits denn, seinem Meister Kant entgegen, bei der zu lösenden Aufgabe einer apriorischen Herleitung eines objectiven Schönheitsbegriffs aus der Vernunft oder richtiger, wie er in einem Brief an Jacobi (1795) sich ausdrückte, aus der sinnlich-vernünftigen Natur stehen und meinte darin über Kant hinauszugehen*). Schiller statuirte drei Triebe, den

*) „Da, wo ich bloß niederreiße und gegen andere Lehrmeinungen offensiv verfahre, bin ich streng kantisch; nur da, wo

sinnlichen Trieb, den Formtrieb und den Spieltrieb. Mittels ihrer meinte er zu der ihm wünschenswerth erscheinenden Schlußfolgerung zu gelangen. Gegenstand des sinnlichen Triebes sei das Leben, Gegenstand des Formtriebes die Gestalt, Gegenstand des Spieltriebes die lebende Gestalt, „ein Begriff der allen ästhetischen Beschaffenheiten der Erscheinungen und, mit einem Wort dem, was man in weitester Bedeutung Schönheit nennt, zur Bezeichnung dient". „Der Mensch" — bemerkt er hierüber noch weiter in dem fünfzehnten seiner „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen", „ist weder ausschließend Materie noch ausschließend Geist. Die Schönheit, als Consummation seiner Menschheit, kann also weder ausschließend bloßes Leben, noch ausschließend bloße Gestalt sein: sie ist das gemeinschaftliche Objekt beider Triebe, d. h., des Spieltriebes."

Man hat Schiller nachgerühmt (vergl. E. Kühnemann, Kants und Schillers Begründung der Aesthetik. München, 1895), daß ihm jedes Ergebniß verdächtig gewesen sei, das der gesunden Empfindung widerstrebe und ebenso, daß er in jedem Gedanken, der einer gesunden Empfindung entstammte, den Keim einer richtigen Einsicht vermuthet habe. Eben deshalb sei er ein un-

---

ich aufbaue, befinde ich mich in Opposition gegen Kant". (Schiller an Jacobi, Jena 1795.) An Körner schreibt Schiller 1794: „Das Schöne ist kein Erfahrungsbegriff, sondern ein Imperativ. Es ist gewiß objectiv, aber blos als eine nothwendige Aufgabe für die sinnlich vernünftige Natur."

vergleichlicher Vermittler zwischen Philosophie und dem allgemeinen Denken der Gebildeten gewesen. Aber Schiller vermittelte nicht blos, er philosophirte selbst und zwar entwickelte er, nachdem er einmal in die Philosophie hineingerathen war — zu seinem Schaden — ebenso viel Neigung, gewisse begriffliche Operationen vorzunehmen, als er eine ungemeine Leichtigkeit in der Handhabung derselben an den Tag legte.

Das Construiren in Begriffen war erst durch Fichte in Schwung gekommen, wie dies Hegel selbst in seiner „Geschichte der Philosophie" (Band III.) bezeugt, wenn er von Fichte sagt: „Von ihm und seiner Manier kommt das abstracte Denken, die Deduction und Construction. Mit der Fichte'schen Philosophie hat sich daher eine Revolution in Deutschland gemacht". Schiller schloß sich nun einerseits eng an Kant, andererseits, in der dialektischen Methode und Beweisführung, eng an Fichte an. Herder bezeichnete Schillers ästhetische Forschungen als „Kantische Sünden", sie können aber, wenn diese Bezeichnung hier überhaupt am Platz ist, in gewissem Sinne ebenso auch als Fichte'sche Sünden bezeichnet werden. Allerdings galt für Schiller, wie er es in seinen Briefen an Körner ausdrücklich ausspricht, daß kein größeres Wort gesprochen sei als dies: „Bestimme Dich aus Dir selbst". Er bedurfte der Vorstellung, die ihm Kant gewährte, einer im Vernunftwesen des Menschen gegründeten, als Einzig-Bestimmt-Sein aus sich selbst zu fassenden Freiheit. Sie bedeutete ihm ein absolutes Vermögen,

durch welches der Mensch ein übersinnliches Wesen sei und Theil habe an dem Leben Gottes. Weil er sie brauchte, erhob er die Freiheit in diesem Sinn auch über die Stellung eines bloßen Erkenntnißprincips zu der einer metaphysisch gegründeten Realität. Auf der anderen Seite trachtete er, in seinem Versuch einen Vernunftbegriff der Schönheit zu erweisen, über Kant hinauszugehen und die scharf analytischen Auseinandersetzungen, die er zu diesem Zweck vornimmt, erinnern überall an Fichte's ähnliche Auseinandersetzungen über die Art der Wechselbestimmungen des Ich und Nicht-Ich. Schiller borgt hier die Begriffshandhaben von Fichte. Dies tritt namentlich in dem principiell wichtigsten Theil der Briefe über die ästhetische Erziehung, nämlich da hervor, wo Schiller sich anschickt, um die Schönheit als eine nothwendige Bedingung der Menschheit aufzuzeigen, sich „zu dem reinen Begriff der Menschheit zu erheben". Er will versuchen, da die Erfahrung nur einzelne Zustände einzelner Menschen zeigt, „aus diesen ihren individuellen und wandelbaren Erscheinungsarten das Absolute und Bleibende zu entdecken und durch Wegwerfung aller zufälligen Schranken sich der nothwendigen Bedingungen ihres (der Menschheit) Daseins zu bemächtigen". Aber dieser Versuch mißräth ihm. Statt eines thatsächlichen, nur auf anthropologischer Basis, wenn überhaupt, zu führenden Nachweises, wo „das Bleibende in den individuellen und wandelbaren Erscheinungsarten" denn eigentlich anzutreffen sei, verbleibt es bei abstract be-

grifflichen, unbestimmten und unbestimmbaren Allgemeinheiten.

In dem dreizehnten der ästhetischen Briefe macht Schiller eine Anmerkung, die heute, hundert Jahre später, nachdem die Naturwissenschaften nicht allein ungeahnte, riesenhafte Fortschritte gemacht, sondern beinahe die Alleinherrschaft im Reiche des Wissens sich erobert haben, besonders frappirend klingt. Er spricht daselbst von den langsamen Fortschritten der Naturwissenschaften und sagt darüber:

Eine der vornehmsten Ursachen, warum unsere Naturwissenschaften so langsame Schritte machen, ist offenbar der allgemeine und kaum bezwingbare Hang zu teleologischen Urtheilen, bei denen sich, sobald sie constitutiv gebraucht werden, das bestimmende Vermögen dem empfangenden unterschiebt. Die Natur mag unsere Organe noch so nachdrücklich und noch so vielfach berühren — alle ihre Mannigfaltigkeit ist verloren für uns, weil wir nichts in ihr suchen, als was wir in sie hineingelegt haben; weil wir ihr nicht erlauben, sich gegen uns herein zu bewegen, sondern vielmehr mit ungeduldig vorgreifender Vernunft gegen sie hinausstreben. Kommt alsdann in Jahrhunderten Einer, der sich ihr mit ruhigen, keuschen und offenen Sinnen naht und deswegen auf eine Menge von Erscheinungen stößt, die wir bei unserer Prävention übersehen haben, so erstaunen wir höchlich darüber, daß so viele Augen bei so hellem Tage nichts bemerkt haben sollen. Dieses voreilige Streben nach Harmonie, ehe man die einzelnen Laute beisammen hat, die sie ausmachen sollen, diese gewaltthätige Usurpation der Denkkraft in einem Gebiete, wo sie nicht unbedingt zu gebieten hat, ist der Grund der Unfruchtbarkeit so vieler denkender Köpfe für das Beste der Wissenschaft und es ist schwer zu sagen, ob die Sinnlichkeit, welche keine Form annimmt, oder die Vernunft, welche

keinen Inhalt abwartet, der Erweiterung unserer Kenntnisse mehr geschadet haben.

Schiller glaubte natürlich (sonst würde er sich ja so nicht ausgelassen haben) von dieser „ungeduldig vorgreifenden Vernunft", die er hier tadelt, sehr weit entfernt zu sein — und er war es auch im Vergleich zu der herrschenden Neigung zu einer „überwiegenden Rationalität" — aber gleichwohl fühlte er sich nicht behindert, Fichte's vorgreifender Vernunft den Satz nachzusprechen: „jeder individuelle Mensch, kann man sagen, trägt der Anlage und Bestimmung nach, einen reinen, idealischen Menschen in sich."*) Und doch gehört gerade eine solche Behauptung, wenn sie in der That von jedem Menschen gelten, wenn also mit ihr ein Allgemeines der Menschennatur ausgesagt sein soll, zu den Sätzen, die am allerschwersten wiegen, bei denen also an erster Stelle die Frage geboten gewesen wäre, ob wir in diesem Fall in der Natur nicht gerade das suchen und finden, „was wir in sie hineingelegt haben".

Trotz seiner intimen Beziehung zu Fichte, den Schiller in den Briefen über die ästhetische Erziehung ausdrücklich als seinen Freund bezeichnet, auf den er sich beruft, mundete ihm indessen dessen Versuch einer Aesthetik (Ueber Geist und Buchstabe in der Philosophie) so wenig, daß er ihm die Aufnahme in die Horen verweigerte. Andererseits verwarf Fichte wiederum

*) Ueber die ästhetische Erziehung u. s. w. Vierter Brief.

Schillers Lehre von den Trieben als unphilosophisch. Der „Stofftrieb“ sei ein Trieb nach Existenz vor der Existenz, also eine Bestimmung des Nichtseienden, was Fichte widersinnig erschien.

In noch stärkerem Gegensatz zu Schiller befand sich Solger, der von der Schelling'schen Identität des Idealen und Realen ausging. Während Schiller die Schönheit im Lichte eines die Menschheit umspannenden Vernunftbegriffs zu erfassen suchte, glaubte Solger gerade umgekehrt, das Schöne dem ewig unbegreiflichen Wesen der Gottheit annähern zu müssen. Wie in dieser das Absolut-Eine zugleich als das Absolut-Verschiedene gesetzt sei, so sei in dem Schönen die Offenbarung „eines wahren Wunders“ enthalten, nämlich eines unmittelbar in Wirklichkeit bestehenden Ineinanderseins der Einheit und der Gegensätze. Denn das ist auf diesem Standpunkt (bei Solger) das Wichtigste an der Erscheinung des Schönen, daß sich in seiner ganz bestimmten und begrenzten Erscheinung nicht Anderes offenbart als das vollkommene und ganz mit sich selbst einige Wesen. Was der Zufall der Einzelheit mit sich bringt, ist hier zugleich das Ewige und Nothwendige und Ursprüngliche, so daß die wesentliche, sich selbst genügende Einheit Gottes durch jeden auch noch so kleinen Theil des Einzelnen und Wirklichen hindurch leuchtet.

Sehen wir uns nun weiter um. Hatte bei Kant und Schiller die ästhetische Forschung sich noch innerhalb der Grenzen einer gewissen Selbstbesinnung ge-

halten, so gerieth sie mit Schelling in eine Region, wo die Intuition mehr galt als das Besinnen. Die Lehre vom „Genie", zu der allerdings Kant selbst den ersten Anstoß gegeben hatte, wurde in der intellectuellen Anschauung besonders fruchtbar. Der intellectuell anschauende und schaffende Geist als künstlerischer Geist wird zur höchsten Form des subjektiven Geistes erhoben. Damit war für die Subjektivität der Form in der Romantik, für den Grundsatz, daß die Willkür des geistvollen Subjekts frei schalten und walten müsse*), der Boden gewonnen. In dem Dialog Bruno bezeichnete Schelling — platonisirend — die Formen der Kunst als die Formen der Dinge an sich, wie sie in den Urbildern sind, von denen wir in unserem Verstande die bloßen Abbilder erkennen. Etwas sei schön, sofern etwas an ihm sei, das dem Urbilde entspreche und nur in dieser Beziehung sei es schön. Die Urbilder aber seien mit dem Verstande nicht erkennbar, weil sie in keinem endlichen Ding angetroffen würden. Damit erwuchs der Kunst ein gewissermaßen symbolischer Inhalt. Hier traf er mit Schlegel zusammen, der den Grundgedanken seiner Kunsttheorie dahin formulirte, daß alle Kunst symbolisch sei. Schlegel meinte das Symbolische der Kunst aus dem Umstand herleiten zu sollen, daß die Form, da sie nicht dem

*) „Sie (die romantische Poesie) allein ist unendlich, wie sie allein frei ist und dies als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide." (Fr. Schlegel, Fragmente.)

Erkennen, sondern der Anschauung angehöre, nicht eine direkte Beziehung auf das Bewußtsein, sondern eine indirekte auf die Empfindung enthalte. Solche indirekte Beziehung aber sei das Symbolische. In den neueren ästhetischen Forschungen tritt bekanntlich das Suchen nach einem Symbolbegriff gelegentlich abermals hervor.

Schon dieser kurze Ueberblick wird, meine ich, zur Genüge gezeigt haben, auch ohne daß auf das ausgedehnte Speculationsgebiet über diese Materie noch weiter einzugehen nöthig wäre, wie die Natur des Gegenstandes hier Schwierigkeiten auf Schwierigkeiten häuft, die nur um so höher zu wachsen scheinen, je mehr Hände sie hinwegzuräumen bemüht sind. Soviel Meinungen, soviel Meinungsverschiedenheiten, soviel Auffassungen, soviel Widersprüche. Und diese beziehen sich keineswegs auf die Hauptfrage nach dem Erkenntnißprincip oder der Natur des Schönen allein, sondern ebenso auch auf wichtige Nebenfragen. Solcher Nebenfragen sind z. B., wie das Naturschöne zum Kunstschönen sich verhalte, in welche Beziehung das Schöne zum Sittlichen trete u. s. w. Während von der einen Seite die Sonderung dieser beiden Gebiete als Grundsatz aufgestellt wird, geschieht von der anderen Seite das Entgegengesetzte. Schleiermacher, der alle Wissenschaften auf Ethik und Physik zurückführte und dessen Ethik vorwiegend ästhetischer Natur war, behandelte die Aesthetik „als eine von der Ethik ausfließende Disciplin", Fichte legte alles Gewicht darauf, daß die Kunst den sittlichen Willen erregen und beleben könne,

die älteren Popularphilosophen — Sulzer, Mendelssohn u. A. — verquickten ebenfalls das Sittliche mit dem Schönen, von den Neueren neigen u. A. Fechner und besonders Herbart, Lotze, auch Zeising hierhin, während Kant seinerseits, dem wiederum Schiller folgte, hier scharfe Unterscheidungen festgehalten haben wollte.

Was das Verhältniß des Kunst- zum Naturschönen betrifft, so überordnete Hegel das Kunstschöne dem Naturschönen, denselben Standpunkt vertrat Schleiermacher, Schelling seinerseits trennte die Kunstschönheit nicht von der Naturschönheit — sie bedeutete ihm vielmehr nur die höchste Naturschönheit. Der Künstler, heißt es u. A. bei ihm, soll dem Naturgeist nacheifern, der im Innern der Dinge wirksam ist und durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder zu uns redet. Nur insofern er diesen lebendig nachahmend ergreift, hat er selbst etwas Wahrhaftes geschaffen. Bei Schlegel hat das Kunstschöne vorwiegend nur formale Bedeutung. Das Schöne dagegen erblickt er in der Einheit der Elemente der Fülle des Naturlebens, der Seeleneinheit und des Ebenmaßes.

Eine Zeit lang schien die Machtstellung der Hegelschen Philosophie, sowie die aus ihr hervorgegangene Leistung der Vischer'schen Aesthetik einen Abschluß der vielfachen Streitfragen auf diesem Gebiet herbeiführen zu können*). Aber auch diese Voraussetzung war irrig. Schon die eigentlichen Hegelianer spalteten sich, von der äußersten Rechten bis zur äußersten

Linken, in die mannigfachsten Gegensätze bei einem scheinbar gemeinsamen Ausgangspunkt und 1855 versuchte A. Zeising in seinen „Aesthetischen Forschungen" darzuthun, daß die „dialektische Ableitung des Schönen sowie der ganze Entwicklungsproceß der Hegel'schen Philosophie auf unhaltbaren Kategorien" beruhe. Angesichts dieser fruchtbaren Unfruchtbarkeit, dieser Fülle von Wegen, die sich alle durchkreuzen, statt zum Ziel zu führen, da der eigentliche Pfadfinder doch schließlich fehlt, kann es kein Wunder nehmen, daß selbst ein so feinsinniger Denker wie G. Th. Fechner schließlich der simpelsten Anwendung des Sprachgebrauchs, wonach schön im weitesten Sinne das bedeutet, „woran sich die Eigenschaft findet, unmittelbar, nicht erst durch Ueberlegung oder durch seine Folgen, Gefallen zu erwecken", vor tiefsinnigeren Räthselworten den Vorzug gab. „Im engeren Sinn der Aesthetik und Kunstbetrachtung heißt (nach F.) schön etwas nur, wiefern es geeignet ist, höhere als blos sinnliche Lust doch unmittelbar aus Sinnlichem schöpfen zu lassen." Freilich muß auch bei dieser Definition die mißliche Bestimmung des „höher als blos sinnlich" mit in den Kauf genommen werden. Ebenso bleibt die Frage, wer denn der ist, oder sein soll, dem Gefallen erweckt wird, ob darunter Jeder zu verstehen ist, oder nach

*) Hegel bestimmte das Schöne als „das sinnliche Scheinen der Idee", Vischer als „die Idee in der Form begrenzter Erscheinung", Krause, um ihn hier anzuschließen, als Erscheinung der Idee in individueller Form.

welchem Princip der Auswahl verfahren werden soll, offen — und ohne die Beantwortung dieser Frage bleibt die Hauptschwierigkeit ungelöst. „Ein einfaches Merkmal," bemerkt Fechner weiter, „was die Dinge schön im weitesten oder engsten Sinn macht, giebt es überhaupt nicht; hingegen viele Versuche, das Wesen oder den Kern der Schönheit aus diesem oder jenem Gesichtspunkt durch eine einfache Phrase treffend zu bezeichnen. Die Systeme der Aesthetik von oben pflegen von einem solchen Versuch auszugehen, überbieten, bestreiten sich darin und kommen damit nicht zu Ende." Fechner hat, wie Ihnen bekannt sein wird, besonders den associativen Factor in der Kunstwirkung betont und die Bedeutung desselben in geistvoller Weise beleuchtet. Der Abschnitt über den „Streit des Geschmacks" in seiner Aesthetik entfaltet eine ungemein anziehende, ebenso scharf- wie tiefsinnige Untersuchung über diesen wichtigen Antheil an dem Zustandekommen der Geschmackseindrücke und damit auch aller ästhetischen Eindrücke. Ein schlagendes, sehr einfaches Beispiel des associrten Eindrucks ist das von Fechner gebrauchte, welches sich in dem Unterschied des Eindrucks aufthut, der zwischen dem Anblick einer Apfelsine und dem einer gelb überfirnißten Holzkugel besteht. Für das sinnliche Auge bedeuten beide nur einen runden, gelblichen Fleck, wobei die Holzkugel noch den Vorzug der im Allgemeinen beliebteren Glätte besitzt. Trotzdem, welchen Zauber übt nicht der Anblick der Orange aus! Denn mit dem geistigen Auge sieht der Mensch in ihr

„ein Ding von reizendem Geruch, erquickendem Geschmack, an einem schönen Baum in einem schönen Lande, unter einem warmen Himmel gewachsen, er sieht, so zu sagen, ganz Italien in ihr“.

Im Reich des Sichtbaren kann man hiernach mit F. sagen, kommt überhaupt kein ästhetischer Eindruck von einiger Erheblichkeit nach Höhe und Stärke zugleich ohne Association zu Stande und nothwendig spielt dieselbe also auch beim Zustandekommen des Schönheits-Eindrucks eine beträchtliche Rolle. Indessen, wie es in der Aesthetik niemals ohne Widerspruch, ohne eine entgegengesetzte Meinung abgeht, so auch hier. Der Behauptung von der Bedeutung des associativen Factors für die Schönheit resp. für die Art, wie der Schönheits-Eindruck in uns zu Stande kommt, wird von manchen Aesthetikern die Behauptung entgegengestellt, daß die Wirkung dieses Factors von der Wirkung des Gegenstandes abzuziehen sei, um dessen Schönheit rein zu haben, was F. — wohl mit Recht — als eine nur doctrinäre Trennung bezeichnet, von welcher die lebendige Wirkung der Schönheit und der lebendige Begriffsgebrauch nichts wissen. Aber an diesem Nicht-Wissen scheitert eben hier wie an den anderen von mir aufgezählten Punkten unser ästhetisches Wissen, diese doctrinären Trennungen lassen eine umfassende, die Widersprüche ausgleichende Doctrin nicht aufkommen. Und darum eben caeterum censeo: in den ästhetischen Doctrinen vom Schönen ist kein Heil für uns zu finden.

II.

Dem Klassicismus und dem Optimismus treu, haben Sie bisher mit Schopenhauer sich nicht tiefer einlassen mögen und wünschen von mir auch über ihn noch ein „kräftig Wörtchen“ zu hören. Gut, nur müssen Sie mir gestatten, mich weniger über die Bedeutung der Theorie des „Frankfurter Weisen“ als über die Bedeutung seiner Stellung in Bezug auf Kunst im zeitgeschichtlichen Zusammenhang zu verbreiten. Denn diese ist es, die mir weit interessanter als seine erkünstelte und in seinem System nur auf Schleichwegen unterzubringende Kunst-Theorie erscheint.

Als die großen speculativen Systeme mit dem Tode Hegels zu Fall kamen, war ein für die Gesammtrichtung der Philosophie bedeutungsvoller Wendepunkt eingetreten. Auch für die Aesthetik konnte die Wirkung davon auf die Länge nicht ausbleiben. Sie verzögerte sich indessen hier unter dem nachwirkenden Einfluß der Hegel'schen Philosophie. Als sie schließlich erfolgte, geschah dies in eigenthümlicher Weise. Und das hängt damit zusammen, daß die in der ästhetischen Forschung jeweilig obwaltende Richtung jedesmal von der ge-

sammten geistigen Strömung der Zeit sehr wesentlich beeinflußt wird. Ihre nahe Beziehung zum Gefühlsleben, von der sie nicht loszulösen ist, hat zur Folge, daß sie noch unmittelbarer und inniger mit Allem, was auf dieses einzuwirken geeignet ist, zusammenhängt als ein rein auf intellectuellem Gebiet verlaufender Gedankenprozeß. Die jeweilig herrschende ästhetische Theorie läßt sich insofern als eine Art Stimmungsbild der Zeit betrachten. Zwar sind ja auch in der Aesthetik gleichzeitig völlig entgegengesetzte Standpunkte und Meinungen vertreten, die ihre Schüler und Anhänger finden. Aber gerade in denjenigen Theorien, welche am meisten in den Vordergrund treten, weil sie die größte Verbreitung und Beachtung finden, läßt sich der Zusammenhang mit gewissen Zeitmomenten meistens unschwer nachweisen.

Bei aller Verschiedenartigkeit der in der großen Geistesarbeit, zwischen 1781 bis 1831, vom Erscheinen der „Kritik der reinen Vernunft“ bis zum Tode Hegels — vertretenen Richtungen haben dieselben doch ein Gemeinsames, das sich in der Folgezeit mehr und mehr abschwächt. Dies Gemeinsame tritt ebenso hervor, wenn Kant das „intelligible Subjekt“ demonstrirt, als wenn Schiller für die „Welt des Ideals“ glüht, während das „ganze Geschlecht“, wie es lebte und webte, ihm kaum etwas Anderes als Gleichgültigkeit zu verdienen schien*). Wenn die Romantik ihre Sehnsucht

*) Schiller schreibt 1794 an Erhard: „Nach und nach, denke

vor Allem dem Vergangenen und Fernen zuwandte, wenn sogar Fichte später eine stille Vorliebe für die „religiösen Nebenabsenker der Romantik“ (Novalis, Hardenberg u. s. w.) empfand, wenn in der speculativen Philosophie die „Idee“ als eine Art von Demiurg installirt wurde, so lag in allem dem ein Jenseitigkeitszug. Es ist immer der Geist,

der von Deinem Lichte
Berauscht das Irdische verlor.

Daher denn der Rückschlag, als er eintrat, durchaus im Sinne einer Concentration auf das Diesseits erfolgen mußte und in der von Ludwig Feuerbach in den Vierziger Jahren vertretenen Richtung und Anschauung auch wirklich erfolgte.

Im Diesseits entschwindet uns aber das intelligible Subjekt, die Idee, das Absolute u. s. w. Sie verblassen — mit Recht oder Unrecht — dem, der seinen Blick der Erde zuwendet, zu Schemen, während der Mensch, der als Erdbewohner nicht zu beseitigen und zu verdrängen ist, in den Mittelpunkt der Beleuchtung tritt. Auf die Aesthetik angewandt hätte das die An-

ich mir, sollen Sie sich ganz und gar von dem Feld des praktischen Kosmopolitismus zurückziehen, um sich mit Ihrem Herzen in den engeren Kreis der Ihnen zunächstliegenden Menschheit einzuschließen, indem Sie mit Ihrem Geist in der Welt des Ideals leben. Glühend für die Idee der Menschheit, gütig und menschlich gegen den einzelnen Menschen und gleichgültig gegen das ganze Geschlecht, wie es wirklich vorhanden ist, das ist mein Wahlspruch.“

passung derselben an irgend ein anthropologisches Grundverhältniß zur Folge haben müssen. Und der Versuch einer Entwicklung in dieser Richtung lag im Grunde um so näher, als Feuerbach selbst die Anthropologie (mit Einschluß der Physiologie) als Universalwissenschaft anerkannt wissen wollte. Wenn, wie Feuerbach es forderte, der Mensch — mit Einschluß der Natur als der Basis des Menschen — als der alleinige, universale und höchste Gegenstand des Denkens angesehen werden sollte, so lag auch für die ästhetische Forschung der Weg, wenigstens in seiner Grundrichtung vorgezeichnet, da. Sie mußte das Gefallen, das Schönfinden, das Schöne in diesem Sinn aus der menschlichen Natur abzuleiten versuchen.

Zwei Umstände wirkten, soweit Feuerbach dabei in Betracht kommt, dem entgegen. Zunächst hatte der Philosoph keine eigentlich innere Beziehung zur Kunst und zur Aesthetik. Sein Lebenswerk erschöpfte sich in der Auseinandersetzung mit der Begriffsspeculation einerseits und der speculativen Theologie und Religion andererseits. Hätte er eine solche Beziehung aber auch gehabt, so würde er doch vom Standpunkt des Individualismus aus, auf dem er fußte, einer eigentlichen anthropologischen Basis für den Aufbau einer Lehre vom menschheitlichen Gefallen entbehrt haben. Ihm hätte eben der Gattungsmensch, der allgemeine Mensch als Träger des menschheitlichen Gefallens gefehlt.

Die Feuerbach'sche Periode reichte aber überhaupt nur bis an das Ende der Vierziger Jahre. Von da

ab versiegte allgemach ihr Einfluß. Und nun vollzieht sich eine bemerkenswerthe Wandlung. Die populäre*) Strömung in der Aesthetik, diejenige, in der sie sich mit dem Zeitgeist berührt und zum Stimmungsbild der Zeit erweitert, fällt seit 1850 dem Einfluß des durch die politischen Zeitverhältnisse genährten Pessimismus und damit der Schopenhauer'schen Philosophie anheim.

Es ist nicht die Entmuthigung des öffentlichen Geistes allein gewesen, welche diese begünstigte und ihr eine außerordentliche Verbreitung verschaffte. Zwar ist es sicher nicht bedeutungslos, daß Schopenhauer 29 Jahre vor 1848 bei seinem ersten Auftreten keinerlei Sympathie zu erwecken vermochte, während er sehr bald nach 48 einer allgemeinen Zustimmung begegnete. Die im Gefolge der politischen Reaction auftretende allgemeine Verbitterung war es hauptsächlich, welche Schopenhauer einen so großen Anhang selbst da verschaffte, wo man bisher nichts vom Pessimismus hatte wissen wollen. Aber es kam ein Anderes hinzu, welches wenigstens nicht unmittelbar mit der pessimistischen Grundfärbung seiner Weltanschauung in Verbindung stand. Das war, daß die Aufstellung von Schopenhauers metaphysischem Princip, diese Zurückführung des innersten Wesens der Welt auf den Willen der

*) Die davon zu unterscheidende gelehrte Aesthetik repräsentirte ungefähr gleichzeitig hauptsächlich die von 1847 bis 1858 erschienene umfangreiche Vischer'sche Aesthetik, der letzte Ausläufer der Hegel'schen Philosophie auf diesem Gebiet.

speculationsmüden Stimmung, die sich auf theoretischem Gebiet allgemein verbreitet hatte, auf halbem Wege entgegenkam.

Die Speculationsmüdigkeit, ein Ergebniß der über ein halbes Jahrhundert lang anhaltenden abstracten Gedankenarbeit, bezog sich vor Allem auf die abstracte Formulirung des zu Grunde gelegten Princips. Namentlich die „Idee" als ein Weltprincip büßte bald allen Credit ein. Die Zumuthung, die „Idee" zu fassen und zu betrachten, nicht als Gehirnerzeugniß des einzelnen Menschen, nicht als Etwas, das nur gewußt werden kann, sondern als Etwas, das sich weiß, das sich (als Weltschönheit) objectivirt u. s. w., nannte man von da ab Begriffsspeculation. Man suchte gewissermaßen nach einem naturwissenschaftlichen oder wenigstens den naturwissenschaftlichen Voraussetzungen näher stehenden Ersatz für diese Formel. Diesen Ersatz aber schien Schopenhauer zu bieten, der das Ding-an-sich, also eine der strengen Speculation angehörige Annahme, rettete, indem er ihm in dem Willen ein Unterkommen schuf.

In der That war hiermit die wünschenswerthe Annäherung an die naturwissenschaftliche Auffassung, deren maßgebende Stellung immer fühlbarer wurde, vollzogen, ohne daß das Speculationsgebiet im philosophischen Sinn gänzlich verlassen wurde. Es war ein Mittelweg eingeschlagen zwischen dieser und dem reinen Aufgehen der Philosophie in Naturerkenntniß, wohin der Weg, den Feuerbach eingeschlagen hatte, führen

mußte. Wenn als ausgemacht gelten sollte, was dieser in seinem „Leibnitz“ gewissermaßen als philosophisches Glaubensbekenntniß niedergelegt hatte: „Eitelkeit ist alle Philosophie, die über die Natur und den Menschen hinaus will. Die Rückkehr zur Natur ist allein die Quelle des Heils. Die Philosophie ist die Wissenschaft der Wirklichkeit in ihrer Wahrheit und Totalität“, so war auch ausgemacht, daß Philosophie auf diesem Standpunkt in Naturerkenntniß auf- und untergegangen war. Höchstens konnte man in ihr noch die zusammenfassende Summe der einzelnen Disciplinen zum Unterschied von diesen einzeln betrachtet erblicken.

Wesentlich anders stand es mit Schopenhauer. Er löste sich einerseits von der Begriffs-Speculation los, denn der „Wille“, den er als bewegenden Mittelpunkt setzte, war kein Begriff, keine Idee, sondern etwas wesentlich davon Verschiedenes. Es gehörte seiner ganzen Natur nach und der Vorstellung, die wir mit ihm verbinden, viel weniger der Abstraction, dem Denkgebiet, viel mehr dem Leben an. Und andererseits wahrte er doch dem Standpunkt der Naturerkenntniß gegenüber eine gewisse der Speculation zukommende und sie von jener unterscheidende Selbständigkeit. Zwar war der Schopenhauer'sche Wille ja allerdings nichts weiter als eine Umschreibung der Kraft, wie er dies in seinem „Willen in der Natur“ selbst auseinandersetzt*).

*) Indem wir die Identität des Wesens jeder irgend strebenden Kraft in der Natur mit dem Willen erkennen, was man

Aber es war doch wiederum nicht Kraft im Sinn etwa der Büchner'schen Auffassung von Kraft und Stoff, d. h. der materialistischen Naturanschauung, wo es zur Beschaffenheit, zur Eigenschaft (wenn auch räthselhaften), Eigenschaft des Stofflichen wird, sondern ihm verblieb, was gerade hier die Grenzscheide zwischen der speculativen und der naturwissenschaftlichen Betrachtungsweise ausmacht, die selbständige Stellung eines primum movens. Es war schließlich doch immer der Wille an und für sich, der in's Auge gefaßt und zu Grunde gelegt wurde, es war nicht der organisch vermittelte Wille, wie er am Einzelwesen erscheint, und als solcher der Naturerkenntniß resp. Psychologie anheimfällt. Der Schopenhauer'sche Wille war und blieb metaphysischer Natur. Auf der einen Seite war daher bei Schopenhauer eine Annäherung an den Standpunkt des Naturerkennens vollzogen, nämlich insofern an Stelle des Begriffs, also einer mit dem Denken identischen Größe,

---

bisher nicht erkannt hatte und eine denominatio a priori anwenden, erweitern wir den Begriff Wille und benennen alle Kraft mit dem Namen Willen. Dies ist nicht etwa ein Wortstreit, sondern von höchster Wichtigkeit. Denn dem Begriff Kraft liegt zuletzt eine anschauliche Erkenntniß der objektiven Welt, d. h. die Erscheinung, Vorstellung zum Grunde. Hingegen hat Wille seinen Ursprung aus dem unmittelbarsten Bewußtsein eines Jeden. Führen wir daher den Begriff Kraft auf den des Willens zurück, so haben wir in der That ein Unbekanntes auf ein unendlich Bekannteres, ja in der That auf das Einzige, uns wirklich unmittelbar und ganz und gar Bekannte zurückgeführt. (Welt als Wille und Vorstellung, I, § 22.)

der Wille, noch dazu der Wille, der doch nur Kraft bedeutete, gesetzt wurde. Auf der anderen Seite war die Brücke, die zur Speculation führt, doch nicht ganz abgebrochen, insofern das zu Grunde gelegte Princip, der Wille, als etwas selbständig Bestehendes, als ein Für-sich-Seiendes gedacht und erfaßt wurde. Denn dahin spitzt sich am letzten Ende der entscheidende Unterschied zwischen dem Erkennen, das sich auf naturwissenschaftlichem und dem, das sich auf speculativem Wege vollzieht, zu. Das erstere betrachtet die geistigen Erscheinungen (wozu ja auch der Wille gehört) als abgeleitete (oder mindestens als immanente), dem es in dem vor ihm ausgebreiteten Urschoß alles Seins eine Unterlage leiht. Das speculative Erkennen verfährt aber gerade umgekehrt. Bei Schopenhauer wird der Wille als sich-objektivirend gesetzt, wodurch Objektivationsstufen derselben entstehen und wobei, insofern jede Objektivationsstufe wiederum eine Idee repräsentirt, „Schwere, Starrheit, Flüssigkeit, Licht u. s. w. als Ideen erscheinen, welche sich in Felsen, Gebäuden, Gewässern aussprechen" *). Eben dadurch wird ein der Naturerkenntniß, wie sie in wissenschaftlicher Geltung besteht, durchaus entgegengesetztes Verfahren eingehalten. Denn in einem Willen, der sich objektivirt, erscheint das ableitende Princip als spontane Aktivität. Der Wille als solcher bleibt als ein ursachlos Letztes übrig. Er selbst ist zum Urschoß alles Seins geworden.

*) Die Welt als Wille und Vorstellung, I, S. 248.

Es ist ersichtlich, daß, indem die Schopenhauer'sche Theorie sich so beiden Seiten anbequemte, indem sie beiden Momenten: der Uebersättigung an einer in Abstractionen sich bewegenden Speculation und dem Zug nach einer im speculativen Gewande auftretenden Vermittlung und Berührung mit der Naturwissenschaft entgegenkam, sie ein außerordentlich starkes Bedürfniß befriedigte. Rechnet man dazu noch den unabhängig hiervon bestehenden Reiz, der durch die pessimistische Grundanschauung, durch die unumwundene Erklärung, daß das Leben „sich als ein fortgesetzter Betrug im Großen wie im Kleinen" darstelle, auf die Mitlebenden ausübte, die sich nach dem 48er Aufschwung in all' ihren Hoffnungen betrogen sahen, so lernt man verstehen, wie es kam, daß Schopenhauer eine Zeitlang an Popularität und allgemeiner Beliebtheit mit Darwin wetteifern konnte.

Dieser Umstand kam nun auch seinen ästhetischen Anschauungen und Meinungen zu Gute. Freilich war es ja ein ungeheuerlicher Widerspruch, daß in einer Welt, die ein Gegenstand der Verneinung, des Abscheu's geworden war, nachdem man — auf pessimistischem Standpunkt — ihre Nichtigkeit und Nichtswürdigkeit erkannt hatte, es noch irgend einen Weg geben könne, der zu einem Kunstgenuß, zu einer Bejahung des Schönen führen könne. Aber dieser Widerspruch wurde übersehen. Bahnsen, der einzige Jünger des Philosophen, der ernsthaft zu nehmen war, deckte ihn auf und hat nachdrücklich auf ihn hinge-

wiesen. Er wurde überhört. Bahnsen begriff und war ehrlich genug, zuzugeben, daß auf dem pessimistischen Standpunkt von jedem Freudenschimmer, den Wissenschaft und Kunst um sich zu breiten vermöchten, abzusehen sei. Denn die Wissenschaft, die nur Unvernunft und Widerspruch in der Welt finde, könne mit dieser Entdeckung dem logischen Geist nur noch Qual bereiten, wie jeder Unsinn demselben widerlich und peinlich ist, weil er mit seiner Natur in Conflikt tritt. Und in einer Welt, der selbst die Harmonie fehlt, könne auch jede Darstellung derselben in den Schöpfungen der Kunst nur das lügnerische Schemen einer taumelnden Phantasie, nur ein Spiel der Trunkenheit des Geistes, nur eine Hallucination sein, welche dem nach nüchterner Objektivität verlangenden Bewußtsein des Philosophen widerstrebt. Und schließlich könne in einem Gemüth, welchem der Widerspruch selbst einwohnen müßte, dafür auch gar keine Empfänglichkeit vorhanden sein.

Hiermit traf Bahnsen den Nagel (aber allerdings nicht die Vernagelten) auf den Kopf. Diese beunruhigten sich über den Widerspruch, über den Bahnsen nicht hinweg konnte, nicht weiter. Sie nahmen von Schopenhauer im Einzelnen an, was ihnen gerade paßte, der Eine die Lehre von der Welt als Wille und Vorstellung, der andere den Pessimismus, der Dritte die ästhetischen Anschauungen, ohne danach zu fragen, ob diese einzelnen Theile auch zu einander paßten.

Für den Beifall, den auch die Aesthetik Schopenhauers bei den Zeitgenossen fand, fiel nur vor Allem

der eine Umstand entscheidend in's Gewicht, daß der Philosoph auf die willenlose Intuition als reine, ungestörte Kontemplation zurückging. Die Fiction eines reinen Subjekts des Erkennens im Gegensatz zu einem bedürftigen, abhängigen Subjekt des Wollens, diese Abwendung vom Willen eröffnete einerseits einen verheißenden Durchblick auf eine durch solche Entäußerung zu erlangende Erkenntniß der Ideen (im Gegensatz zur „gemeinen Erkenntniß der einzelnen Dinge") welche sich dann nicht mehr im Individuum vollzieht*). Andererseits klang sie besonders in einer Hinsicht sympathisch an die Zeitstimmung an. Nämlich darin, daß diese sich von dem Wollen, das ihr im erfolglosen Ringen und Kämpfen um ihre Ideale nichts wie Unheil eingebracht hatte, von der Willensunruhe, die mit dem Ringen und Streben einmal unvermeidlich verbunden ist, fortsehnte nach einem Zustand möglichst entgegengesetzter Art. Einen solchen entgegengesetzten Zustand bot aber die willenlose Intuition. Und es ist daher leicht zu begreifen, wie der aus dieser herausgesponnenen, mit Zugrundelegung derselben in ein System

*) „Da wir als Individuen keine andere Erkenntniß haben als die dem Satz vom Grunde — d. h. bestimmten Kategorien — unterworfen ist, diese Form aber die Erkenntniß der Ideen ausschließt, so ist gewiß, daß wenn es möglich ist, daß wir uns von der Erkenntniß der einzelnen Dinge zu der Erkenntniß der Ideen erheben, solches nur dadurch geschehen kann, daß im Subjekt eine Veränderung vorgeht, vermöge welcher das Subjekt, sofern es eine Idee erkennt, nicht mehr Individuum ist." (Welt a. W. u. V. S. 207.)

verwandelten ästhetischen Theorie Schopenhauers ein gewaltiger Beifall aus der Zeit heraus zu Theil werden mußte.

Wie der Pessimismus des Philosophen sich durch die Stimmung, der er Ausdruck gab, nicht durch seine mehr wie problematische, logisch dürftige Begründung seine Geltung eroberte, so seine Kunsttheorie. Schon die erste Frage, von deren Beantwortung aber alles Weitere abhängt: kann es im Gegensatz zu einem Subjekt des Wollens überhaupt ein reines Subjekt des Erkennens ohne jegliche Willensbethätigung, ohne jeglichen Willensinhalt*) geben, ein Subjekt, dem daran die „Kontemplation" zufällt, war zu verneinen. Und zwar von jeglichem Gesichtspunkt aus. Lag dem Willen, wie Schopenhauer ja selbst deducirt hatte, „die Identität des Wesens jeder irgend strebenden Kraft in der Natur mit dem Willen" zu Grunde, so daß wir also „alle Kraft mit dem Namen Willen benennen", so war das „reine, willenlose Subjekt der Erkenntniß" nichts mehr und nichts weniger als wie ein „reines kraftloses Subjekt". Ein solches ist aber, eben in Folge der ihm mangelnden Kraft, die die Voraussetzung zu Allem bildet, weder zur Erkenntniß noch zur Kontemplation befähigt, geschweige denn vorzugsweise be-

*) Dieser Untergang von der gemeinen Erkenntniß einzelner Dinge zur Erkenntniß der Idee geschieht plötzlich, indem die Erkenntniß sich vom Dienst des Willens losreißt, eben dadurch das Subjekt aufhört, ein blos individuelles zu sein und jetzt als reines, willenloses Subjekt der Erkenntniß da ist."

fähigt, die Befähigung wird ihm nur angedichtet, in krassem Widerspruch mit der Thatsache, daß alle Befähigung nur der Ausdruck einer vorhandenen Kraft ist, von der sie getragen wird, daß sie also fehlt, wo die Kraft fehlt.

Soll aber unter Wille etwas Anderes, nämlich als Lebensäußerung des Menschen dessen Streben, Begehren, Verlangen in irgend einer Richtung, dem immer irgend ein Interessirtsein zu Grunde liegt, verstanden werden, so ist die Willenlosigkeit, der das Alles abgeht, einfach ein erstarrter, absolut indifferenter, theilnahm- und interesseloser Zustand, dem keinerlei Regung abzugewinnen, mit dem überhaupt nichts anzufangen ist. Mag man also den Willen so oder anders fassen, in jeder Form und Fassung bleibt er unentbehrlich und das „reine, willenlose Subjekt der Erkenntniß" löst sich in blauer Dunst auf.

Anders natürlich, wenn man bei Wille vor Allem die Willens*unruhe* in's Auge faßt. Schopenhauer sprach seinem metaphysischen Princip zu Liebe unrechtmäßigerweise immer von Willen, während er beim Menschen darunter stillschweigend Willensunruhe oder die Erregung durch allerlei Begierden, durch unstetes Verlangen nach diesem und Jenem verstand. Er pries den vom Willen (in *diesem* Sinn) Befreiten glücklich wie in der bekannten Stelle: „Ihn kann nichts mehr ängstigen, nichts mehr bewegen, denn all' die tausend Fäden des Wollens, welche uns an die Welt gebunden halten, und als Begierde, Furcht, Neid, Zorn hin und

herreißen unter beständigem Schmerz hat er abgeschnitten". Was auf den Willen, buchstäblich und wörtlich genommen, angewandt, ein Unding gewesen wäre, das wurde, auf den Willen bezogen, der bloß diesen Namen führte, in Wirklichkeit aber nur ein geläuterter, aus den „Begierden Furcht, Neid und Zorn" herausgetretener Wille war, natürlich etwas ganz Anderes. Dieses Andere rührte die politischen Gemüther durch den Zug der Verklärung, der darüber schwebte, es imponirte den Uebrigen durch die metaphysische Verbrämung, indem man hier an ein Weltprincip zu rühren schien.

Auf die Kunst und Kunstwirkungen angewandt, ergiebt die Gleichsetzung von Wille und Willensunruhe, die stillschweigende Verwechslung dieser beiden, so daß Willenlosigkeit so viel wie Aufhebung von Unruhe, innere Sammlung u. s. w. bedeutet, den allerdings plausiblen, aber absolut nichts Neues besagenden Satz, daß ein solcher ganz der Anschauung (Kontemplation) hingegebener, von jeglicher zerstreuenden Ablenkung innerhalb der Willenssphäre möglichst losgelöster Geistes- und Gemüthszustand den Menschen ganz besonders dazu befähigt, ein „klarer Spiegel des Objekts" zu werden. Die klare Spiegelung des Objekts wird — auf diesem nicht mehr ungewöhnlichen Wege — hergestellt. Das Objekt aber selbst bleibt dabei unverändert bestehen und nur metaphysische Taschenspielerei ist es, die uns einreden möchte, daß das, was so, auf dem Wege der „ruhigen Kontemplation des gerade gegenwärtigen Gegen-

standes, sei es eine Landschaft, ein Baum, ein Feld, ein Gebäude oder was auch immer“ erkannt wird, nun nicht mehr „das einzelne Ding als solches ist, sondern die Idee, die ewige Form, die unmittelbare Objektivität des Willens auf dieser Stufe“.

In der nach-Schopenhauer'schen, aber von der Schopenhauer'schen Erbschaft zehrenden jüngeren Aesthetik kehrt alles dies nun mehr oder weniger ähnlich, wenn auch modificirt wieder. Schopenhauer hatte im Individuum ein Nicht-Individuum herzustellen versucht, indem er dem Individuum durch die Versenkung in die Kontemplation den zum Individuum gehörigen Willen abstreifte. Dieses Nicht-Individuum bekam es in den einzelnen Dingen, die für dasselbe keine solchen mehr waren, dann mit den „Ideen“ zu thun. Die nach-Schopenhauer'sche Aesthetik schafft sich nun ebenfalls im Individuum eine Art Nicht-Individuum, welches sie dadurch herstellt, daß sie ihm statt des „Individualwollens“ ein „Urwollen“ zuertheilt. Das Individualwollen ist nämlich — man sieht nicht recht warum — als solches der „kleine Begehrende“, wodurch denn ganz von selbst das „Urwollen“ zum „großen Wollenden“ wird.

Das ästhetische Verhalten erobern wir — nach dieser Auffassung — uns nun dadurch, daß wir den häßlichen „kleinen Begehrenden“ aus- und den „großen Wollenden“ anziehen. Dieser muß natürlich etwas Apartes für sich haben und das besteht darin, daß er jenseits von schön und unschön existirt, weil sich ihm

das Ding, ohne sich im Geringsten an Verstand und Vernunft zu wenden, bloß in seinem reinen Wesen enthüllt. Es wird ein Lustgefühl construirt, „das uns in unserem Urwollem mit dem ästhetisch angeschauten Objekt verbindet“ und es wird dieser Proceß wie folgt commentirt: „ich liebe ja das Ding und ich fühle ja die Verwandtschaft der Geschwister, die von derselben Mutter Natur stammen, ich fühle mich ja eins mit ihm im großen Zusammenhang des Urseins, des Urwollens“ *). Das Ich, welches dieses Alles vollbringen soll, ist nun, was es auch sonst sei, jedenfalls kein eigentliches Sinnenwesen — nur dadurch schweigen all' die tausend Stimmen still, die sonst auf Grund seiner Nervenphysiologie, seiner Blutmischung u. s. w. es dem Objekt gegenüber mit widrigen oder angenehmen, sympathischen oder antipathischen Empfindungen afficiren würden. Durch diese Abwendung von oder Abtödtung der Sinnlichkeit kann es sich dann allerdings dazu aufschwingen, sich mit jeder Creatur, wie immer dieselbe beschaffen sei, im Gefühl des Urseins geschwisterlich verwandt und dadurch, wenn es daran seine besondere Freude hat, erhoben zu fühlen. Das so metamorphosirte Ich ist aber ein entsinnlichtes, der Form, dem Klang, dem Geruch, kurz, jeder Sinnenaffection abgewandtes, einer gewissen, abstracten Gedankenbeziehung und Vorstellung — der Verwandtschaft

*) O. Bie. Zwischen den Künsten. Eine moderne Aesthetik. Berlin. Fischer 1894.

alles Daseienden „im großen Zusammenhang des Urseins“ — zugewandtes Geistwesen.

Schon diese Richtung des angeblich ästhetischen Interesses auf eine nur dem Wesenhaften — wenn man es dafür gelten läßt — nicht der Erscheinung dieses Wesenhaften anhaftende Beziehung bringt nun meines Erachtens eine unüberbrückbare Kluft zwischen diesem Standpunkt und dem Standpunkt der Kunst und Kunstwirkungen zu Stande. Denn die Kunst hält sich eben an das Erscheinende. Sie sucht durch Form, Farbe, Klang zu interessiren, von deren erfreulichen oder unerfreulichen, schönen oder unschönen Geschmackseindrücken eine Aesthetik des „jenseits von schön und unschön“ das Individuum zu befreien sucht. Man kann daher von der schwerlich aufrecht zu erhaltenden Scheidung zwischen einem Individualwollen und Urwollen ganz absehen, schon über diesen Stein des Anstoßes ist nicht hinwegzukommen.

Was wollen wir nun noch weiter in Augenschein nehmen? Etwa Nietzsche, welcher denjenigen Jüngeren, die aus dem Naturalismus herausstreben, weil derselbe „kein Höhengefühl“ habe, so daß ihm „das Uebernormale ein leerer Begriff ist“, welcher diesen Jüngeren als der „Erlöser vom nüchternen Realismus“, als der Vertreter des „männlichen Lebensideals, des Geistes der Kraft, der Freiheit und der Vornehmheit“, als derjenige gilt, „der wieder königlich zu denken lehrte, das feinste Product von Durchgeistigung, verlockend in

seiner Wildheit, aber ein Barbar"*). Oder — wenn wir dies auf sich beruhen lassen, da der Nietzsche-Traum doch wohl so ziemlich ausgeträumt ist — soll ich die Musterkarte ästhetischer Auffassungen noch um einige weitere vermehren? Volkelt*) setzt in die Darstellung des „Menschlich-Bedeutungsvollen" den Gegenstand, den Inhalt und den unmittelbaren Zweck der Kunst und bestimmt als menschlich-bedeutungsvoll Alles, „wodurch auf die Stellung von Freude und Leid, von Gut und Böse, von Vernunft und Unvernunft ein Licht fällt", (dessen diese Definition in ihrer vagen Allgemeinheit allerdings sehr entbehrt); E. Engels, der in der Zeitschrift „Kritik" (No. 70 1896) eine trotz ihres barocken Inhalts in ihrer Ableitung wie in ihren Folgerungen wirklich interessante Variante der Schopenhauer'schen Aesthetik geleistet hat, verficht die Behauptung, „daß aller Tiefsinn, den das Künstlergenie ausstrahlt, nichts anderes ist, als eine Inspiration des Willens, die um so großartiger ausfällt, je demüthiger das armselige Fünkchen Intellect sich verleugnet und die große Willensfackel mit ihrem eignen Lichte leuchten läßt". K. Fiedler (der Ursprung der künstlerischen Thätigkeit 87) verlegt mit Ausschluß aller Empfindungs- und Denkwerthe alle Wichtigkeit des Kunstwerks in seine Sichtbarkeit, ich selbst — um von mir doch auch, wenn auch bescheidentlich erst an letzter Stelle zu reden

*) K. Joel, Die Schlachtreihen der Kraft und der Liebe. N. deutsche Rundschau 1895.

*) Aesthetische Zeitfragen. München 1896.

— habe u. A. das Kunstwerk, die Kunstschöpfung als Kunstgeschöpf zu betrachten versucht, den Künstler als Erzeuger desselben am Maßstab des natürlichen Erzeugers gemessen, der auch nur dann eine zeugungskräftige, schöpferische Qualität erweise, wenn das von ihm erzeugte Kind ein gesundes ist, d. h. ein solches, in dem die Lebensidee nicht bereits in der Geburt Havarie gelitten hat (wie z. B. bei einem schwindsüchtig beanlagten Geschöpf). „Ein lebendiger Geburtsact", heißt es bei mir, „geht nicht allein da vor sich, wo durch denselben ein Etwas, das athmet und verdaut, dem Sinnesverband einverleibt wird, sondern auch da, wo ein schöpferisches, von Blut und Nervenkraft ernährtes Vermögen, die erfinderische Phantasiekraft, sich in einer geistigen Geburt entbindet.*)"

Ich denke aber, wir lassen uns an dem, was ich bisher aufgezählt habe, genügen. Es wird hinlänglich dargethan haben, worauf es mir ankam, daß die Uebereinstimmung unter denen, die sich mit dem Gegenstand mehr oder minder eingehend beschäftigt haben, ebenso gering wie die Stimmenzahl groß ist. Und selbst wenn man die Stimmen wägen und nicht zählen wollte, würde sich kein anderes Ergebniß herausstellen, da auch die gewichtigsten Stimmen in wesentlichen Punkten durchaus von einander abweichen. Schiller, der ebenfalls des Streitens kein Ende sah, wünschte einmal, man möge an Stelle der Schönheit die Wahrheit setzen. Er

---

*) Jenseits vom Wirklichen. Dresden 1896. S. 56.

schrieb darüber an Goethe: „Möchte es doch einmal Einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches einmal alle jene falschen Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und, wie billig, die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn an seine Stelle zu setzen". Nun ist, was Schiller in Betreff der Schönheit als Wagniß erschien, jetzt so ziemlich allgemein üblich geworden, aber der Wahrheit „in ihrem vollständigen Sinn" sind wir deßhalb doch nicht näher gekommen, jedenfalls nicht so nah', daß dieser Sinn allen oder auch nur den Meisten unter den Wahrheitssuchern einleuchtend geworden ist. Es wird wohl nur sehr Wenige geben, die mit Kühnemann übereinstimmen, wenn derselbe urtheilt: „Es sollte den Deutschen nicht schwer werden, sich zur Klarheit durchzuarbeiten, über die elementaren Fragen der Kunsterkenntniß und die ästhetische Verwirrung der Gegenwart als völlig wesenlos hinter sich zu lassen, wenn sie ihren Schiller als bewährten Führer sich vertrauen dürfen heute wie damals". Denn gerade die Untersuchungen Schillers, der seine Theorien seinem dichterischen Bedürfniß anpaßte, haben ihren wesentlichsten Werth vorzugsweise doch nur darin, daß sie ein Selbstbekenntniß des Dichters sind.

III.

Wenn die Sachlage nun so beschaffen ist, dünkt es Ihnen da so außerordentlich unvernünftig zu sein, wenn der Künstler die Richtschnur, welche ihm die Theorie nicht darbietet, aus sich selbst entnimmt? Das ganze Verhältniß, meine ich, dürfte etwa so aufzufassen sein. Man kann, um einen Anhalt für eine theoretische Formulirung auf dem Kunstgebiet zu gewinnen, entweder von der Kunst oder von dem Künstler ausgehen. Ist die Theorie mit sich darüber einig, was Kunst ist, worin ihr Wesen zu setzen, wie ihr Gebiet zu begrenzen ist, so ergiebt sich als Schlußfolgerung, daß als Künstler in vollem Wortsinn der und nur der zu rechnen ist, der in dieser Weise sich bethätigt und die Grenzen dieses ihm abgesteckten Gebiets nicht überschreitet. Andererseits kann man die Qualität des Künstlers fixiren, dann ist Kunst dasjenige, was der, dessen Characteristik so bestimmt worden ist, ausübt.

Wir sind bisher den ersteren Weg gewandelt. Die Theorie hat über ein Jahrhundert lang Zeit genug gehabt, ihre Ergebnisse zusammenzufassen und sie über alle Zweifel sicher zum Gemeingut aller Betheiligten

zu erheben. Hat sie ihre Aufgabe gelöst? Ich meine, nein, sonst liefe nicht ein Gewirre von Meinungen kreuz und quer durcheinander. Man kann das bedauern, ohne damit etwas Wesentliches zu ändern. Gewiß ist das stattliche Gebäude einer Aesthetik etwas sehr Bestechendes. Sie gleicht einigermaßen einer opulenten Einrichtung mit Kisten und Kasten voll strahlenden und blitzenden Hausraths. Aber wer daran keinen Theil hat, muß sich eben bescheidener und kleiner einrichten. Das gilt, möchte ich sagen, in diesem Fall für Alle, da die opulente Einrichtung der Theorie für Alle eben nicht vorhanden ist.

Ich lasse also den Künstler zu den Theoretikern etwa so sprechen: „Ihr wißt mir ja doch — aus der Theorie, aus der Begriffsentwickelnng der Kunst heraus — nicht zu sagen, wer ich eigentlich bin oder sein soll, so nehmt mich doch als den, den ich mich fühle, als Bildner und laßt mich als solchen gelten. Als Bildner schaffe ich ein Gebilde*). Was mich bewegt, mir vorschwebt, suche ich in irgend eine Form zu gießen. Diese Form, die, wenn sie geräth, ein Kunstwerk ergiebt, ist nur die Versinnlichung irgend eines Inhalts".

Hier beginnt nun die erste Schwierigkeit oder zum ersten Mal die Nothwendigkeit, den Sachverhalt besonders genau in's Auge zu fassen und danach den

*) Natürlich ist ein Tongebilde oder eine Dichtung ebenso gut ein Gebilde wie irgend ein plastisches Gebilde.

Ausdruck zu bestimmen. Der Inhalt, von dessen Versinnlichung ich hier rede, ist für mich erst in zweiter Linie das sogenannte Motiv, das Sujet, der Gegenstand der Kunstschöpfung, in erster Linie verstehe ich darunter das, was den Künstler veranlaßt, grade dies Motiv u. s. w. zu wählen oder zu erfinden*) und das ist — im weitesten Sinn genommen — sein irgend wie beschaffener, ihn bewegender Impuls. Wenn der Künstler z. B. von Trauer erfüllt, unter diesem Eindruck, diesem Impuls ein Trauerbild malt oder einen Trauervorgang dichterisch gestaltet, um das, was ihm vorschwebt, was ihn bewegt, in eine Form zu gießen, so versinnlicht er mittels des gewählten Vorwurfs seine Trauerstimmung. Der Vorwurf wird zur Mittelsperson der Stimmung. Er ist das hülfreiche Instrument, mittels dessen der Künstler zur Versinnlichung des ihn bewegenden Impulses gelangt. Das sogenannte Motiv, das Sujet wird, genau genommen, auf diese Weise zum Wie (wenigstens zu einem Theile des Wie) des künstlerischen Schaffens. Was hier Inhalt benannt ist, bildet dagegen das Was desselben.

Läßt sich dieses Verhältniß und diese Beziehung nun auf jede Art von künstlerischer Produktion an-

---

*) Nicht jedes Motiv braucht ja erst erfunden zu werden, manches wird ja, sei es in der Natur, sei es in der Geschichte, sei es in dem, was sich im Leben zuträgt, fertig vorgefunden und dem Künstler gleich zum Geschenk gemacht. Dieser Theil der künstlerischen Arbeit, der Versinnlichung, kann also dem Künstler abgenommen werden.

wenden, ist jedes Kunstwerk wirklich eine Versinnlichung von einem Stück Selbst des Künstlers, gilt das nicht mehr ausschließlich, wenn wir bei der Dichtung stehen bleiben, von der Lyrik, ist nicht die dramatische Dichtung z. B. schon nach einem anderem Maßstab zu messen? Ich werde auf das Drama noch zurückkommen und möchte hier zunächst nur die Allgemeingültigkeit des von mir betrachteten Verhältnisses in seiner Anwendung auf den, ich möchte sagen, Zeugungsprozeß, auf die Entstehung alles Dessen, was überhaupt entsteht (nicht blos künstlerisch), behaupten. Denn davon hängt es schließlich ab, wenn wir die ausnahmslose Gültigkeit desselben auch für das gesammte Kunstgebiet und die hier sich gestaltenden Wirkungsbezüge nicht beanstanden sollen. Wenn und weil es überall gilt, so gilt es auch hier. Es giebt eben kein Erzeugniß ohne einen Erzeuger. Dieser Erzeuger ist, was sich als Impuls fühlbar macht, der Dränger, das Feuer in uns, der Dämon,

est deus in nobis
agitante calescimus illo

das Princip des Inneren, der im Gegensatz zur Leiblichkeit so benannte „Geist“. So läßt sich denn die Versinnlichung des Inhalts, d. h. die Kunstschöpfung, das Gebilde, als die Beleibung des Geistes (je nach dessen individuell eigenartiger Richtung) auffassen und betrachten.

Was das Drama betrifft, so tritt daselbst dies Verhältniß allerdings nicht so offenkundig und unver-

kennbar auf wie in der Lyrik, der Künstler strömt hier nicht so unmittelbar sein Selbst aus wie dort, aber gleichwohl ist die Beziehung des Impulses im Künstler zur Versinnlichung desselben im Drama die gleiche, unveränderte. Vor Jahren schrieb mir einmal Anzengruber einen Brief mit einem Stück Selbstbiographie, worin u. A. folgendes vorkommt:

Ich hatte einen treuen Glauben an die Menschheit im Allgemeinen und an das Volk im Besondern. Ich sah, wie dem Letzteren nackter Unsinn geboten wurde, oft mit krausester Tendenz verquickt, Handlung, Charaktere, alles unwahrscheinlich, unwahr, nicht überzeugend, so daß der guten Sache der Volksaufklärung mehr geschadet als genützt wurde. Es war kein Ankämpfen gegen die Gegner, es war nur ein Beleidigen, ein Ausschimpfen derselben — und rings lagen doch so goldreine, so prächtige und mächtige Gedankenschätze, ausgestreut von den Geistesheroen aller Völker und Zeiten. Wie wenig all' dieser großen, erhabenen, vernünftigen Gedanken, all' dieser fördernden, fruchtbaren, segensreichen Ideen waren auch nur den sogenannten Halbgebildeten geläufig. Alles das mußte sich in kleiner Münze unter das Volk bringen lassen, von der Bühne herab, aus dem Buche heraus. Aber selbst das Große und Gewaltige in Wissenschaft, socialem und politischem Leben der Gegenwart blieb abseit, ganz abseit der Bühne liegen, ihre Figuren waren noch platter, als die wirklichen Personen, die derselben zum Vorwurf dienen sollten. Es mangelte der Volksbühne noch mehr als anderen an einem Repertoir — ohne ein solches gab es aber keine Mission für dieselbe, weder eine künstlerische noch eine culturelle. Ein Anderer wollte sich nicht finden, welcher der Zeit von der Bühne herab das Wort redete und Einer mußte es thun, also mußte ich es sein. Dies war mein Wollen, als ich daran ging und ich behielt mir vor, nicht allein von der Volksbühne herab, sondern auf allen mir zugänglichen Gebieten ihm, so gut es anging, gerecht zu werden.

Sie sehen, ich war damals Enthusiast für meine Sache. Im Sinn der oben erläuterten Ideen ersann ich den „Pfarrer von Kirchfeld“, er wurde eine „Bauerntragödie“, weil er seinem Stoff nach nirgends anders hin zu verlegen war, als in jene Kreise des Volks; ebenso war es mit all' den anderen sogenannten Bauernkomödien“.

Man sieht es hier besonders deutlich, wie unmittelbar aus den ethischen Impulsen des Dichters sein „Pfarrer von Kirchfeld“ und seine übrigen Bauernkomödien hervorgewachsen sind, wie intim sie mit seinem Selbst zusammenhängen. Aber ist es anders mit Goethe's „Tasso“ gewesen oder mit Kleist's „Hermannschlacht“ oder mit Schiller's „Don Carlos“ oder mit Shakespeare's Tragödien oder mit Ibsen's Dramen? Ich führe hier ausschließlich ethisch vollwichtige Dramen an, weil sich bei ihnen der ethische Impuls, gewissermaßen der Pulsschlag des Dichters, am leichtesten nachfühlen läßt. Aber keineswegs ist damit eine Einschränkung auf dieses Gebiet gemeint. Ganz im Gegentheil, nur, indem wir Impuls im universalsten, schlechthin uneingeschränkten Sinne nehmen, vermögen wir ihn als das, was er ist, als grundlegend für alles künstlerische Schaffen, das ihn belebt, aufzufassen. Impuls ist seiner Richtung nach, da er alle Richtungen einschlagen kann, durchaus unbestimmbar. Ob es in dem Künstler so oder anders arbeitet, ob es ihn zum Hohen oder Niedrigen, zum Großen oder Kleinen, zum Wüsten oder Reinen, zum Ernsten oder Scurrilen, zum Pathos oder zum schlichten Ausdruck, zum Feuer oder zur

Ruhe, zur Erzähl- oder Sangweise, zum Idyll oder zum heroischen Ausdruck drängt, — immer ist es ein und dasselbe: der ihm innewohnende Impuls. Selbstverständlich kann der Impuls auch von Außen stammen, er braucht nicht im engsten Wortsinn persönliches Eigenthum des Künstlers zu sein. Wer einem prachtliebenden Zug seiner Natur zufolge diesen künstlerisch versinnlicht, ist seiner künstlerischen Aktion nach in derselben Lage als wer, unter einem prachtliebenden Fürsten lebend, im Auftrag desselben dem entsprechende Schöpfungen herzustellen veranlaßt wird. Den Impuls hat der Künstler alsdann übernommen. Ihn zu versinnlichen bleibt aber ebenso seine Aufgabe, als wenn sein eigenes Naturell der Auftraggeber wäre. Und das Gleiche ist der Fall, wenn der Künstler, vielleicht um des Erfolges oder äußerer Vortheile willen, den in der Zeit liegenden Impulsen sich dienstwillig zur Verfügung stellt und seine schaffende Thätigkeit danach einrichtet.

Ist die künstlerische Thätigkeit nichts weiter als Bildnerthum in dem bisher entwickelten Sinn, d. h. Versinnlichung eines Inhalts oder Beleibung eines Geistigen (des Impulses), so kann unter vollendeter künstlerischer Thätigkeit, d. h. unter einem Kunstwerk als Ergebniß derselben nichts anderes verstanden werden als vollendete Versinnlichung, mangellose Beleibung des Geistigen. Das hat seine bestimmte Bedeutung für eine dadurch bedingte Naturtreue in der Ausführung. Der Naturalismus, der Verismus (in diesem

Sinn) kommt dadurch auf seinen eigentlichen Boden zu stehen. Die Auffassung, von der ich ausgehe, daß das, was der Dichter vornimmt, als Beleibung eines Impulses aufzufassen ist, ergiebt als Folge, daß z. B. das Drama oder der Roman, der auf diese Weise zu Stande gekommen ist, einen Leib darstellt und jeder einzelne Theil, also auch die in dem Roman oder Drama vorkommenden Personen, Glieder des Gesammtleibes sind. Alles Leibliche ist aber in seinem Verhältniß zum Geistigen, dem es angehört, an das Gesetz gebunden, daß es zu ihm stimmen muß. Der Leib dieses bestimmten Geistes wird in dem durch körperliche Organe vermittelten Meinungsausdruck, wozu auch die Geberdensprache gehört, in seiner Aktion sich — soweit ihm nicht äußerliche Hindernisse erwachsen, wovon ja bei der Beleibung Seitens des Künstlers abzusehen ist — mit dem inneren Menschen decken. Jemand, der sanguinisch veranlagt ist, wird nicht phlegmatisch, eine schwerfällige Natur nicht schwungvoll, ein beschränkter Geist nicht tiefsinnig auftreten und also auch in der Nachbildung nicht auftreten dürfen, weil alles dies der Beleibung des Geistigen zuwiderlaufen würde. Das Gleiche gilt natürlich von Stand, Alter, Geschlecht, soweit sich mit demselben bestimmte Eigenheiten, die der Regel nach vorausgesetzt werden dürfen, zu verbinden pflegen. Wenn sich der Künstler die Freiheit nimmt — um des Effects oder der Tendenz willen, die ihn treibt — der Figur, die er schafft, schöne, klangvolle Sentenzen in den Mund zu legen,

sie auf diese Weise äußerlich anzupinseln und ihr „anzudichten", was dieselbe ihrem Organismus oder ihren Verhältnissen nach nicht aufweisen kann, so wird er vielleicht bei Manchem, der durch den Inhalt des Vorgebrachten bestochen wird, Bewunderung ernten, gegen die Beleibung aber, die ihm obliegt, gegen sein Bildnerthum hat er sich gröblich vergangen. Vom Standpunkt einer gewissen Schönrednerei oder eines Pseudo-Idealismus aus kann er dazu kommen, nicht aber vom Standpunkt der Versinnlichung aus, die für jedes einzelne Glied natürlich ebenso wie für den Gesammt-Leib gilt. Man hat Anzengruber vorgeworfen, daß seine sogenannten philosophischen Bauern (Wurzelsepp, Steinklopferhans) keine eigentlichen Bauern seien — ich halte diesen Vorwurf für verkehrt — ebenso Schiller, daß sein Posa mehr der Dichter selbst im Costüm eines spanischen Grande als ein solcher selbst sei, und so in unzähligen ähnlichen Fällen. Alles das würde natürlich hierher gehören und das Gesagte hierauf Anwendung finden.

Oberster Grundsatz bleibt die durch die Versinnlichung als künstlerische Aufgabe bedingte gewissermaßen organische Echtheit in Erscheinung und Ausdruck des Kunstgebildes, resp. der in ihm auftretenden Produkte und Geschöpfe. Dem gegenüber haben auch alle Stil- und Schicklichkeitsrücksichten, soweit sie dem Originalausdruck Zwang anthun möchten, zurückzutreten.

Aber das, wenden Sie ein, ist ja der nackteste Verismus. Gewiß! Ist die Natur doch überall Veris-

mus, wie sollte es die Kunst als zweite Natur nicht sein? „Sie reden also einer zügellosen Kunst das Wort?“ Keineswegs — nur muß man die Zügelung nicht in die Kunst verlegen. Gestatten Sie mir einen philosophischen Vergleich. Bei Fichte sind Ich und Nicht-Ich unterschieden und andererseits durch ihre correlate Beziehung mit einander verbunden. So sind das Wie und das Was, die Versinnlichung und der Impuls, im Zusammenwirken verbunden, wobei aber die Wirksamkeit der Versinnlichung dem Kunstgebiet ausschließlich angehört. Wenn ein Kunstgebilde Sie nach irgend einer Richtung, aus irgend einem Grunde sittlich verletzt, so fällt dies dem Impuls, also dem Was, zur Last, nicht der künstlerischen Versinnlichung desselben. Klagen Sie also die Impulse an oder ändern Sie sie, aber das ist nicht die Sache der Kunst. Nicht die Kunst, der Impuls ist in solchem Fall zügellos.

Die Beleibung des seelischen Impulses im künstlerischen Schaffen vollzieht sich praktisch als Beseelung des Stoffs, d. h. der Künstler versucht seinen Geist oder den Geist, den er ergriffen, gewissermaßen in den Stoff hinein zu hauchen, auf daß der Geist in dem Stoff wohne und in dessen Zügen sein Abbild trage. Dann ist die Versinnlichungs-, die künstlerische Aufgabe gelöst. Ob dies gelungen, ist im Grunde nur der Künstler selbst competent zu beurtheilen, da nur er genau wissen kann, welcher Impuls ihn beim Schaffen beseelte. Daher kommt es so oft vor, daß der Künstler

trotz alledem nicht ganz zufrieden mit seinem Werk ist, weil er und nur er fühlt, daß er den Geist, den er hineinlegen wollte, seinen Geist, doch nicht ganz in dem Geschaffenen wiederfindet, während der Beschauer sich befriedigt erklärt und voller Anerkennung ist, die sich dann vorzugsweise auf den Reichthum der Mittel, die Kraft des Ausdrucks, die Phantasie u. s. w. bezieht.

Die dem Wie gezollte Anerkennung ist natürlich nicht nothwendigerweise mit einem dem Was gezollten Gefallen verbunden. Im Gegentheil kann Anerkennung des Wie sehr gut mit einem starken Mißfallen am Was verbunden sein. Nur bei dem Künstler selbst fällt beides zusammen. Er kann dem Impuls, dem Inhalt, den er versinnlicht hat, nicht unsympathisch und mit widerwärtigen Gefühlen gegenüberstehen, da es sein Impuls, sein Inhalt ist. Es fällt ihm alsdann schwer, das Gleiche nicht bei Anderen vorauszusetzen. Dem überhaupt für uns unvermeidlichen Analogieschluß folgend, ist er nur allzu geneigt, anzunehmen, daß sein Erlebniß ein allgemeines sein, mindestens in einem sehr weiten Umfang, der durch Aehnlichkeit der culturellen Bedingungen, des Bodens, der Zeit, der Anschauungen u. s. w. hergestellt zu sein scheint, ein Echo finden müsse. Sehr oft bekanntlich zu seiner schmerzlichen Enttäuschung. Der sogenannte Erfolg, die von sehr Vielen empfundene und ausgesprochene Anerkennung einer, wie es ihnen vorkommt, überragenden, unvergleichlichen Meisterschaft pflegt sich meistens oder doch wenigstens vorzugsweise nur da einzustellen,

wo die Richtung, der Impuls des Künstlers sich mit der Richtung, dem Inhalt der Zeit deckt — sei es, daß der Künstler als Kind seiner Zeit in der That in ihrem Geist empfindet, oder, daß er — was in dem Effect auf dasselbe hinauskommt — ihrer Richtung, um des Erfolges willen, sich angeschlossen. Der von den Mitlebenden bekundete Erfolg, der ja nur das laut verkündete Zeugniß für die tiefe Wirkung ist, welche die künstlerische Schöpfung hervorgerufen, ist also meistens nicht und jedenfalls nicht ausschließlich das, was er doch gerade da sein sollte, wo das Wie als das Einzig Entscheidende an die Spitze gestellt wird: die unzweifelhafte Constatirung der meisterhaften Versinnlichung. Diese Constatirung würde es in keiner Weise mit dem Inhalt zu thun haben, die hier unvermeidlich ein gewichtiges Wort mitspricht. Die Mitlebenden suchen in dem Kunstwerk vor Allem die Versinnlichung derjenigen Strebungen, in denen sie ihren eigenen Pulsschlag d. h. den Pulsschlag ihrer Zeit fühlen und erkennen. Um so mehr wird das der Fall sein, je lebhafter bewegt die Zeit ist, je energischer sich Impulse und Strebungen geltend machen, je unausbleiblicher die Rückwirkung davon sich auf jeden Einzelnen, der sich nicht eremitisch isolirt, gestaltet. In solchen Zeiten pflegt auch die Kritik, die es eigentlich kraft ihres Amtes nur mit dem Kunstwerk als solchem d. h. also auf modernem Standpunkt nur mit dem Wie zu thun haben sollte, unzuverlässig zu werden. Sie wird sich dann nicht selten durch die Stimmung,

die sich am lebhaftesten kundgiebt, soweit beeinflussen lassen, daß sie die Palme der Meisterschaft vor Allem dem Künstler zuerkennt und verabreicht, in dessen Kunstschaffen sich gewisse Strömungen der Zeit ein besonders tiefes Bett gegraben haben. In diesem Sinne ist z. B. Ibsen als „dem Modernsten unter den Modernen“ nach G. Brandes Ansicht schon allein „unvergänglicher Ruhm und bleibender Werth“ zuzuerkennen. Denn „das Moderne“, betont dieser Kritiker, „ist nicht das Ephemere, sondern die Flamme des Lebens selbst, der Lebensfunke, die Ideenseele eines Zeitalters“. Der aus solchem Grunde zuerkannte unvergängliche Ruhm, der sich ja eigentlich nur auf die innige Verschmelzung des Dichters mit der angeblichen Ideenseele des Zeitalters bezieht, wird aber natürlich in den meisten Fällen unwillkürlich ohne Weiteres auch auf den Dichter als Künstler übertragen, d. h. das Was wird in unzulässiger Weise in das Wie hineinbezogen. So kann es kommen, — man erlebt es täglich — daß ein, nach dem Wie gerechnet, bedeutenderer Künstler hinter dem zurücktritt und verschwindet, dem die Gunst und die Anerkennung zum guten Theil aus dem Was zuwächst. Ihm kommt der Umstand zu Hülfe, daß in seinem Schaffen sich die Eigenart, die Bewegung der Zeit abspiegelt, so daß ihr Licht auf ihn zurückfällt. Erst der posthumen Kritik ist meistens die unbefangenere Würdigung vorbehalten, weil ihre Stellung eine freiere ist. Sie unterliegt nicht der eben betrachteten Gefahr, das Wie nicht unabhängig, sondern mit unwillkürlicher

Hineinmengung des Was zu würdigen. Einer späteren Zeit angehörig ist sie mit dem früheren Zeitinhalt nicht mehr derart persönlich verflochten, daß er pathologisch*) auf sie einwirkt. Andererseits steht sie der Wirkung des Kunstwerks meistens objectiver wie der Künstler gegenüber, den das persönliche Betheiligtsein in der lebhaften Empfindung und Schätzung der Wirkung beirren kann.

Soweit gelangt, verehrter Freund, möchte ich mich — in aller Bescheidenheit, wie man zu sagen pflegt, wenn man an das Gegentheil streift — einer gewissen Folgerichtigkeit in der Entwicklung, wie ich sie bisher zu geben versuchte, berühmen und Sie auf dieselbe aufmerksam machen. Die ausschließliche Verlegung der eigentlichen Künstlerschaft in das Wie ergiebt unver=

---

*) Gesellt sich dazu noch das durch den Verlag vertretene geschäftliche Interesse, welches die Kritik am liebsten je nach Bedarf sich zurechtschnitte, so kommen gelegentlich ganz wundersame Variationen über dasselbe Thema zu Tage. Einen amüsanten Beitrag dieser Art lieferte das „Magazin“ bei Gelegenheit der Böcklin=Feier durch den Abdruck einiger angeblich authentischen, an einen Kritiker gerichteten Verleger=Briefe. Zuerst (Ende des 60er und folgende Jahre) wird dem Kritiker vorgehalten, daß man an Böcklin höchstens die „Kühnheit“ bewundern könne, „seine scurrilen ebenso schlecht gezeichneten wie zügellos kolorirten Machwerke“ als Kunstwerke auf den Markt bringen zu wollen. Später wird dem Kritiker jegliche Art von Rüge als höchst unangemessen verdacht. „Der große Schweizer Meister“ — heißt es alsdann — „ist uns die Personifikation des machtvoll sich durchsetzenden Fortschrittsprincips in der Kunst“.

meidlich, daß man den Künstler als Bildner erfaßt. Denn nur der Bildner hat es mit dem so oder anders Gestalten — etwas anderes ist doch das Wie nicht — eines beliebigen Was zu thun und darüber zu befinden. Lassen Sie mich nun noch einmal recapituliren. Das Wie umfaßt in meiner Auffassung die gesammte Versinnlichung: die Erfindung oder Wahl des Motivs*) einerseits, die Ausführung im engeren Sinn (Ausdruck in Worten oder Tönen, die malerische Niederschrift, die plastische Formgebung) andererseits. Das Was umfaßt das ganze Gebiet der Impulse, eventuell also auch das Entgegengesetzteste. Alle Nuancen des Temperaments, der Neigungen, alle Dispositionen, alle Affecte, die nach Gestaltung verlangen, gehören hierher. Nun noch ein Wort über den geistigen Antheil am

*) Das Motiv ist gewissermaßen der Grundriß, der in der weiteren Ausführung dann erst Gestalt gewinnt, zum Gelübde wird. Wenn Rückert nach einem künstlerischen Ausdruck für sein Mißbehagen an einer freudlosen Geistesstimmung sucht und er dafür den grauen Himmel als Symbol erwählt, so bietet ihm die Natur gewissermaßen das Motiv dar, das er nicht erst zu erfinden braucht. Zum Gebilde wird es dann in den Verszeilen:

Gerne lasse ich Sonne scheinen,
Gerne lasse ich Regen sprüh'n,
Mag die Wehmuth sich verweinen
Wenn die Lust nicht mehr will blüh'n.
Leid und Freud' seid mir gesegnet,
Eines nur ist mir verhaßt,
Grauer Himmel, der nicht regnet,
Mißmuth, dem die Welt erblaßt.

Wie. Ich hatte vorher bemerkt, ein Kunstwerk als Ergebniß vollendeter künstlerischer Thätigkeit sei nichts weiter, als vollendete Versinnlichung, mangellose Beleibung eines Impulses. Das sagte nichts aus über den Geist*aufwand*, den solche Versinnlichung erfordert und voraussetzt und es könnte die intricate Frage aufgeworfen werden, ob denn ein geistloses Kunsterzeugniß ebenfalls als Kunstwerk betrachtet werden dürfe oder welches Geistesquantum zu einem solchen erforderlich sei. Darauf läßt sich nun allerdings nur antworten, daß eine Maßbestimmung hier schlechterdings ausgeschlossen ist. Wenn wir zuzugeben haben, daß die Herstellung eines Kunstwerks keineswegs unbedingt einen sogenannten geistreichen Künstler erfordert und wenn es andererseits ebenso gewiß ist, daß es von einem geistlosen Künstler nicht geschaffen werden kann, so ist damit im Princip bereits eine Grenzscheide zwischen dem Unentbehrlichen und dem Ueberflüssigen auf diesem Gebiet gezogen. In der Mitte zwischen geistlos und geistreich liegt jene eindringliche Erkenntnißkraft, jene Feinheit des Hörens und Sehens, die dem Künstler ermöglicht, die Analogie-Beziehungen zwischen Innenseite und Außenseite symbolisch, d. h. bildlich ausfindig zu machen und zu gestalten.

Nun können Sie eine Folgerung ziehen — und Sie *werden* sie ziehen, die einen sehr ernsthaften Einwand bildet. Die Freigebung des Was, werden Sie sagen, die Beschränkung der Künstlerschaft auf das Wie würde praktisch die Stellung der Kunst als einer vor-

nehmsten Bethätigung des Menschengeistes, die eben dadurch sacrosanct dasteht, gleichzeitig als eines der edelsten Bildungsmittel untergraben, ja vielleicht vernichten. Was wollen Sie thun, wenn z. B. Jemand, sei es aus welchem Grunde immer, sei es, weil er innerlich von der unheimlichen Lust an Schauerscenen beherrscht wird, oder weil er sich von der Darstellung derselben einen besonderen Effect verspricht, die Vorgänge in einer Folterkammer oder den Schrecken einer Hinrichtungsscene in äußerster Steigerung auf die Leinwand bringt, wollen Sie ihn loben oder tadeln und wenn Sie etwa über den Ankauf einer solchen Schöpfung für eine öffentliche Gemäldesammlung ihr Votum abzugeben berufen wären, würden Sie Ihre Stimme für oder wider den Ankauf abgeben? Ich setze natürlich voraus, daß das betreffende Gemälde eine Leistung ersten Ranges in Hinsicht der Versinnlichung genannt zu werden verdiente und will, um den Fall noch kritischer zu gestalten, noch die Annahme hinzufügen, daß der betreffende ausgezeichnete Künstler seine Kraft stets an Aufgaben der bezeichneten Richtung gewandt habe, so daß also der Nichterwerb einem vollständigen Uebergehen eines bedeutenden Meisters gleich käme.

Ich möchte diesem Einwand zunächst eine andere Frage entgegenstellen. Ist die Kunst wirklich sacrosanct? Beruht diese Annahme nicht auf überkommenen Voraussetzungen, die nicht aufrecht zu erhalten sind, die jedenfalls hinfällig werden, wenn über das Was keine stillschweigende Uebereinstimmung mehr unter den

Gebildeten, — wie es früher im Wesentlichen der Fall war — besteht, wenn das Wie dem Was über den Kopf zu wachsen beginnt? Eine Vergleichung drängt sich mir hier auf. Sie haben im Anfang unserer Auseinandersetzung an die Frauenemancipation erinnert und sie der Emancipation der Kunst an die Seite gestellt, um gegen dieselbe zu argumentiren. Nun wohl, der Vergleich trifft noch in einem anderen Punkt zu. Die Frauen pflegen häufig eine Inconsequenz zu begehen. Sie erheben auch dann noch Ansprüche auf gewisse Vorrechte der Weiblichkeit, gewisse Höflichkeitserweise, gewisse Rücksichtnahme u. s. w., wenn sie gleichzeitig jeden Zweifel an ihrer vollen Gleichberechtigung mit dem Manne mit Entrüstung zurückweisen und die Gleichstellung ohne Abzug mit ihm aus allen Kräften anstreben. Aber die beanspruchten Rücksichtnahmen u. s. w. sind auf eben diesem Boden des Unterschiedes der beiden Geschlechter, den sie sich selbst unter den Füßen fortziehen, erwachsen. Logischerweise müßte Eins mit dem Andern fallen. Logischerweise muß es auch als inconsequent bezeichnet werden, der Kunst bei einem vollständigen Wechsel der Grundlage und der principiellen Erfassung ihrer Ziele dieselbe hochheilige Stellung einzuräumen wie früher, ihr dieselbe Reinheit, denselben Adel, denselben sittigenden Einfluß zuzuschreiben, die ihr in verwichenen Zeiten zuzukommen schienen, als sie noch als Priesterin im Heiligthum der Schönheit waltete. Auch heute noch wird bei allen öffentlichen Veranstaltungen, Acten und Kundgebungen, mündlich und

schriftlich eine Art officieller Heiligsprechung der Kunst vorgenommen. Aber ist das mehr als wie Blendwerk — heute, wo man selbst die Placat-Industrie als eine monumentale „neue Kunst“ feiert?

Die von den Würdenträgern der Kunstpflege bei feierlichen Gelegenheiten, als ob es durchaus nicht anders anginge, so häufig angebrachte schönfärbende Verherrlichung, wobei oft Gesichtspunkte herangezogen werden, die zu den herrschenden Gesichtspunkten nicht selten wie die Faust auf's Augen passen, scheint mir also wenig angebracht. Noch weniger wünschenswerth allerdings scheint mir eine Bethätigung in entgegengesetzter Richtung. Das heißt, ich betrachte es als einen großen Uebelstand, wenn die staatlichen Autoritäten sich die Anmaßung eines Disciplinarhofes zulegen und sich ermächtigt glauben, über die Kunst als solche zu Gericht zu sitzen. Ich würde es vorziehen, wenn sie möglichst nach keiner Seite hin eine maßgebende Geltung beanspruchten und sich überhaupt nicht in autoritärer Weise vernehmen ließen. Obwohl die Fälle nicht ganz gleichartig liegen, so hat die Freiheit der Wissenschaft, deren Panier aufrecht zu erhalten ist, doch eine gewisse verwandtschaftliche Beziehung mit der Freiheit der Kunst. Für beide gilt, daß sie sich keinen von Außenstehenden erhobenen Einspruch gegen ihre Selbstbestimmung gefallen zu lassen brauchen. Oder, mit anderen Worten: wenn die Wissenschaft etwas als erwiesene Wahrheit behauptet, so kommt es keiner außerhalb der Wissenschaft stehenden Autorität zu, diese (vielleicht irrthüm-

licherweise behauptete) Wahrheit mit dem Bann zu belegen. Sie darf nicht ihr Nichtvorhandensein decretiren und sich zum Richter über Irrthum und Wahrheit aufwerfen. Und ähnlich steht es mit der Kunst. Wenn die Meinung der schaffenden Künstlerkräfte — einstimmig wird sie ja nie vorhanden sein, aber in vielen Fällen doch nahezu übereinstimmend wie bei den Jurys großer Ausstellungen — ein Kunstwerk für ein solches in vollem Sinne erklärt, so sollte dieser Ausspruch gelten und eine behördliche Mißbilligung und eine abweichende von solcher Stelle geübte Kritik müßte demgegenüber verstummen. Das wird natürlich dann und wohl nur dann durchführbar sein und sich am natürlichsten machen, wenn die Signatur des Kunstwerks nichts weiter in sich schließt, als daß dem Wie mit allen Mitteln genügt, daß die Vollendung in der Versinnlichung erreicht wurde, worüber den Künstlern selbst jedenfalls das competenteste Urtheil zusteht. Daß gewissen Instanzen, wie etwa dem akademischen Senat in Folge ihrer Zusammensetzung, eine gewisse Ausnahmestellung für die bildende Kunst zukommt, ist ja zuzugeben. Für die Literatur fehlt es aber an jeder derartigen Instanz und die Competenz zur Urtheilssprechung geht auf die niedere und höhere Polizei über.

Etwas anderes ist es, wenn das Kunstwerk nicht auf seine künstlerische Qualität, sondern auf seinen Werth als Nahrungsmittel, was es ja doch in geistiger Beziehung im weitesten Sinn ist, zu messen ist. Hier ragt ein unanfechtbarer Anspruch der staat=

lichen Oberaufsicht hinein. Auf materiellem Gebiet hat derselbe in den Strafbestimmungen wegen Verfälschung von Nahrungsmitteln seinen Ausdruck gefunden. Und mit scheinbar demselben Recht hat er auch auf geistigem Gebiet, z. B. in den Resten der Theatercensur gewisse Ansprüche, die allerdings argen Anfechtungen unterliegen, behauptet und übt sie aus. Es wäre wünschenswerth, diese Anfechtungen wären nicht nöthig, sie sind es aber leider nur zu sehr. Von allen anderen Mißgriffen abgesehen, an denen es zu keiner Zeit gefehlt hat, fällt allein der eine Umstand schwer in's Gewicht, daß die staatlichen Organe ihrer Natur nach in allen ihnen geeignet erscheinenden Fällen sich von politischen Rücksichten leiten lassen, die unter Umständen von den eigensüchtigsten Partei-Standpunkt aus dictirt sein können*), jedenfalls von Bestechung durch selbstische Interessen sich sehr schwer frei erhalten können. In solchen Fällen ist der staatliche Einspruch nicht viel mehr werth, als wenn die Controlle über verfälschte Nahrungsmittel in die Hand von Organen, die der Bestechung zugänglich wären, gelegt würde.

---

*) Die Aufführung von Kleist's „Prinz von Homburg" ist in Preußen bekanntlich Jahrzehnte lang verboten gewesen, weil er am Hofe Mißfallen erregte. K. Köstling's „Zwei Könige", welches Herr von Bronsart s. Z. in Hannover aufführen wollte, trat ein Theaterverbot des Herrn von Hülsen entgegen, der an der antiklerikalen Sprache des Stücks in Hinsicht auf den Kulturkampf Anstoß nehmen mochte. Auch ein Drama von Bodenstedt kam auf diese Weise zu Fall.

Trotz dieser Einwendungen ist das Vetorecht der staatlichen, die Oberaufsicht führenden Instanz auch auf künstlerischem Gebiet doch nicht gänzlich zu entbehren. Schon der Umstand, daß nur durch dasselbe es zu ermöglichen ist, daß gewisse dem Anstandsgefühl in krassester Weise hohnsprechende Theateraufführungen beseitigt werden konnten, beweist dies zur Genüge. Das Gegengewicht gegen einen Uebereifer der Behörde muß eben durch die Kritik, durch den Einfluß der öffentlichen Meinung, durch den Appell an die höheren Instanzen beschafft und damit, so weit es geht, ein Gleichgewicht zwischen der wünschenswerthen Freiheit und der nothwendigen Zügelung hergestellt werden.

Ein durchgreifender Wandel hierin könnte nur eintreten, wenn eine besser wie die Behörde berufene Stelle sich in ihrem Kreise der Sache annähme und ihren Einfluß entscheidend zur Geltung zu bringen wüßte. Und das gilt nicht blos für das Theater, sondern für das gesammte Kunstgebiet. Leider sind wir weit davon entfernt. Diese besser berufene Stelle müßte nämlich meinem Dafürhalten nach die Familie und in derselben gewiß nicht an letzter Stelle das Weib sein. Handelt es sich doch um Nahrungsmittel, wenn auch geistige, um ihre Tauglichkeit oder Untauglichkeit, ihre Gedeihlichkeit oder das Gegentheil davon. Ich wüßte kaum, wie das auf eine höhere Stufe gehobene Weib, das Weib der Neuzeit also, den Werth, den sie nach ihrer eigenen Auffassung sich errungen, soweit er in der Familie zur Geltung gebracht werden kann, wesent-

licher und besser belegen könnte, als durch die Bethätigung eines gesunden Instincts in Bezug auf die Verfälschung von geistigen Nahrungsmitteln. Denn immerhin ist das Nahrungsmittel-Departement doch ihre eigenste Domäne, wo sie competenter ist oder sein sollte als irgend sonst Jemand. Der Geistesküche vorzustehen, kann jedenfalls für das Weib, auch für das hochstrebende, keine Erniedrigung bedeuten.

Wenn sie also einem Gemälde gegenübertritt, das ihr etwa das Innere einer Abdeckerei und in demselben einen abgestochenen, halbverhungerten Schimmel vorführt, oder wenn sie Skarbina's „Erwachen in einer Leichenhalle" und Aehnlichem begegnet und ihr Derartiges als Meisterwerke der Kunst, als Kunstwerke ersten Ranges gerühmt werden, so wird sie das ohne Widerspruch hinnehmen können. Unabhängig davon aber wird für sie der unbefangene Eindruck bestehen bleiben, daß gleichwohl, als geistiges Nahrungsmittel betrachtet, etwas besonderes Preisenswerthes hier nicht vorliegt, sondern eher das Gegentheil davon. Sie wird sich demselben Eindruck nicht entziehen können, wenn sie unter den Dehmel'schen Gedichten u. A. auf folgende Strophen trifft:

Im Reiche der Liebe.

— — — — — — —

Schmücke mir die Stirn, Du, nackt und bloß
Mit diesem Band aus blauer Seide!

Das ging Dir los von Deinem Schooß
Als wir noch strauchelten im Kleide
Jener Welt.

Hier sind wir Gott gleich, sieh mich an;
O Gott, wie Eins sind wir geworden!
Hier kannst Du ruhig Deinen Mann
Mit mir betrügen, für mich morden,
Du —

Und abermals wird sie denselben Eindruck davon tragen, wenn der „größte Dramatiker" unseres zu Ende gehenden Jahrhunderts sie in „Klein-Egolf" mit den unsaubersten Indiscretionen aus dem ehelichen Leben bedient*) — von den „Gespenstern" ganz zu schweigen. Wenn wir nur ein halb, ja nur ein viertel so viel Aufmerksamkeit und heikle Auswahl auf eine gesunde geistige Nahrung verwendeten, wie wir sie in Betreff der materiellen Nahrungsmittel-Verfälschung an den Tag legen, so würde, ohne an das Wie, ohne also an den eigentlichen Kunstwerth zu rühren, eine heilsame Rückwirkung auf das Was der künstlerischen Production erzielt werden können. Denn wenn die Theater sich bei gewissen Darbietungen nicht mehr füllten, wenn der Absatz ungesunder geistiger Nahrung in Wort und Bild stockte, so würde von selbst ein Rückschlag er-

*) Ich erinnere an die Scene, wo Rita ihren Gatten, den sie animiren möchte, weil er ihr zu sehr: „mit Fischblut in den Adern herumduselt" nach seiner Rückkehr mit Champagner regalirt, und an die Enthüllung, wie Klein-Egolf eigentlich zum Krüppel geworden ist.

folgen. Dazu gehörte aber in erster Linie allerdings, daß die schlaffe und gedankenlose Hingabe aufhörte, die Alles, was als einzig und unvergleichlich von der Reclame ausgetrommelt wird, mit Lob und Ehre überschüttet und ihm so erst die Wege bahnt.

Ich habe bisher nur das Wie erörtert und das Was als gleichgültig für die Kunst auf sich beruhen lassen. Das hindert indessen nicht, daß ich von einem allgemeinen Standpunkt aus auch hierauf noch mit einigen Bemerkungen eingehe und das soll am Schluß dieses Briefes geschehen. In meiner letzten Schrift*), die Ihnen noch unbekannt ist, die ich Ihnen aber zum besseren Verständniß des Folgenden empfehle, habe ich zwischen Ich-Bejahung und Lebens-Bejahung unterschieden. Die Ich-Bejahung hat es nur mit der Entfaltung der Anlagen, mit der Befriedigung der Triebe des Individuums zu thun. Zur Lebens-Bejahung wird sie erst dann, wenn sie in ihrer Richtung und ihrem Vollzug die Lebensgesetzlichkeit innehält. Diese — habe ich weiter ausgeführt, die Begründung muß ich hier natürlich übergehen — bedeutet in Bezug auf „die Uebrigen“ das Gesetz der Einheit und das der Assimilirung. Einbedungen in dem ersten liegt die Handhabung eines gerechten Maßes den Uebrigen gegenüber, liegt der Gegensatz der Vergewaltigung, einbedungen in dem zweiten liegt die Tendenz einer Sympathieverknüpfung der Menschen unter einander. In

*) Das Ich und die Uebrigen. Leipzig, O. Wigand 1897.

Bezug auf das eigene Ich bedeutet die Lebensgesetzlichkeit das Gesetz der Erhaltung der Kraft, worunter ich an dieser Stelle die Erhaltung der Gesundheit verstehe.

Ich habe im weiteren Verfolg meiner Schrift nachweislich zu machen gesucht, daß die Lebens-Bejahung, für die sich in unserer Sprache der treffende Ausdruck „Aufleben“ findet, im Leben des Einzelnen ohne zuverlässige Garantie dasteht — d. h. sie kann ja nach dem Character und den Lebensumständen des Einzelnen erreicht, aber auch verfehlt werden, — daß aber diese Garantie im Leben der Menschheit zuverlässig gegeben ist. Damit glaube ich eine vielbestrittene Frage, die des sittlichen Fortschritts im Ganzen, — wodurch denn auch der Einzelne mitbetroffen wird, wenn sich auch nicht bestimmen läßt, welche und wie viele Einzelne, — auf eine neue und sichere Grundlage gestellt zu haben. Daran knüpfte ich noch einige weitere Folgerungen hinsichtlich einer Weltanschauung und der Möglichkeit eines religiösen Empfindens, die hier übergangen werden mögen.

Kommt der sittliche Fortschritt, von dem hier die Rede ist, nun auch der Kunst zu Gute und in welchem Sinn ließe sich dies Verhältniß auffassen? Dies will ich hier noch kurz zu beantworten versuchen. Ich habe das Wie und Was, die Versinnlichung eines Inhalts und diesen selbst, d. h. die Richtung, die dem Künstler entweder persönlich innewohnt oder die er äußerlich angenommen, streng von einander getrennt gehalten.

Nehmen wir einmal an, Richard III., Tiberius und Ludwig XIV. wären statt gekrönte Wütheriche und Wüstlinge große Künstler im Sinne der Gabe, den ihnen innewohnenden Inhalt künstlerisch zu versinnlichen, gewesen, sie hätten das, was jene im Tower, auf Capri oder im Hirschpark verübt haben, gedichtet oder gemalt oder irgendwie bildnerisch gestaltet, sie hätten sich in diesem Sinne „ausgeathmet“, so wären auf Grund der Ich-Bejahung jener speziellen Individualitäten Kunstwerke, die in Hinsicht des Wie vollendet waren, entstanden. Das Was dieser Kunstwerke würde aber mit der Lebensbejahung nicht einerlei Curs gesteuert haben. Es wäre gewissermaßen eine künstlerische Triumphfeier grausamer, wollustathmender und ausschweifender Instincte entstanden — in diesem Sinne drängte ja der seelische Inhalt zur Versinnlichung und dies Gepräge hätte also auch das Kunstwerk erhalten. Zu der Lebensgesetzlichkeit der Einheit (Gerechtigkeit), der Assimilirung (Sympathieverknüpfung) und der Erhaltung der Kraft (Gesundheit) hätte diese Triumphfeier aber im krassesten Gegensatz gestanden.

Wenn nun ein sittlicher Fortschritt im Leben der Menschheit in dem Sinne stattfände, daß die Lebens-Bejahung allmählich das Uebergewicht über eine die Lebens-Bejahung verneinende Ich-Bejahung erhielte, so würde das, auf die Kunst übertragen und bezogen, bedeuten, daß das Was sich mit einem lebensgesetzlichen Inhalt erfüllte. Eine solche Kunst würde eine lebenbejahende zu nennen sein, nicht etwa eine ächte,

denn das würde sich immer wieder auf das Wie, das uns hier nichts angeht, beziehen. Ist das Was der Kunst lebenbejahend, so steht die Kunst als Kunst zwar nicht höher, aber es wächst ihr ein von der Kunstvollendung unabhängiger sittlicher Werth zu. Die Kunst als solche würde bei einer solchen Wandelung der Geistesrichtung nichts einbüßen, denn der Versinnlichung steht ja ein unendlicher Inhalt offen. Wenn der Künstler von gesunden und lebensgesetzlichen statt von krankhaften und lebenswidrigen Instincten bewegt wird und seine Darstellung von ihnen durchdringen läßt, so ist er in der Wahl der Mittel der Versinnlichung, also in dem Wie, nach wie vor unumschränkt. Das geänderte Was schmälert ihm in keiner Weise das Wie, es stört ihn nicht in der Handhabung desselben. Was in Richards III. finsterem Seelenschacht gährte und brodelte, woran er sich berauschte, was er sich vorspiegelte, das ist ja durch Shakespeare so vollendet zum Ausdruck gebracht worden, daß es keinen höheren Grad hätte erreichen können, wenn auch Richards III. Naturell selbst in Shakespeare's Character verkörpert gewesen wäre. Was aber geändert wird, indem das Was des Kunstwerks statt jeden beliebigen Inhalt zu umschließen, lebensgesetzlich gerichtet ist, das ist, daß die Wirkung desselben (des Kunstwerks) als geistigen Nahrungsmittels alsdann unanfechtbar wird. Und das ist wahrlich kein gleichgültiger Punkt, so gleichgültig derselbe auch häufig angesehen zu werden pflegt, da der Nahrungsquell (im weitesten Sinn, also natürlich

nicht der künstlerische allein, aber diesen doch mit einschließend) schließlich der Quell unseres gesammten sittlichen und sinnlichen Bestandes ist. Ich für mein Theil vertrete also die Auffassung, erstens daß die Ich-Bejahung des Künstlers, welche das Was seines künstlerischen Thuns bedingt, soweit wie nur die Künstlerschaft in Frage kommt, respektirt werden sollte. Möge er malen oder gestalten, was ihm in den Kopf kommt, was Manchem vielleicht kraß, ungeheuerlich, entsetzlich und verabscheuungswürdig bedünken mag, ein Tribunal, vor das er citirt werden könnte, um ihn wegen dieses Verbrechens zu richten, giebt es nicht. Man muß ihn also gewähren lassen und davon abstehen, seine Künstler-Qualität an diesem Maßstab zu messen. Zweitens bin ich der Meinung, daß eine Ablehnung des Kunstproducts wegen mangelnder ethischer Qualität von dem Einzelnen für sich und von einer aufsichtführenden Instanz für die Gesammtheit unter dem Gesichtspunkt des Vertriebs eines ungeeigneten und schädlichen geistigen Nahrungsmittels (wie z. B. die Ibsen'schen „Gespenster") erfolgen kann. Und drittens getröste ich mich des Ausblicks in eine Entwickelung, durch welche das Uebergewicht der Lebens-Bejahung auch dem mit dem Wie der Kunst verbundenen Was sein Gepräge aufdrücken und seine Richtung zudictiren wird.

Noch einer Auffassung will ich hier entgegentreten, die man häufig geltend machen hört und die namentlich auf dem Gebiet der Malerei ein gewisses Ansehen genießt. Der Maler — hört man wohl sagen — hat

sich eigentlich nur um „das Malerische“ eines Gegenstandes zu kümmern, weiter braucht ihn nichts zu interessiren und weiter wird ihn auch nichts interessiren, — um so weniger, je mehr er Maler ist. Und ebenso sollte er auch nur danach beurtheilt werden. Das letztere zugegeben, — was ja auch von meinem Standpunkt aus geschehen kann, denn die Vollendung des Malerischen würde sich ja schließlich wesentlich mit der Vollendung des Wie, also mit der Versinnlichung decken, über die ich ja auch nicht hinausgehe — so ist doch das erstere als irrthümlich zurückzuweisen. Zwei sich widersprechende Auffassungen stehen sich hier gegenüber, die beide einen Grundirrthum in sich schließen. Die eine beansprucht von dem Künstler neben dem Handwerkszeug auch noch einen idealen Schwung im Sinn eines sittlichen Wollens. Ein lauterer Quell von Gefühlen und Empfindungen solle in seiner Seele sprudeln, sonst fehle seinen Schöpfungen die Weihe, „der Adel“, die künstlerische Vollendung. Die andere achtet es für einen Vorzug, wenn der Künstler alle Bezüge, die ihn nach der einen oder anderen Seite hin bewegen und in Anspruch nehmen, die ihn sympathisch berühren, interessiren und ihm mit einem Wort einen eignen Seeleninhalt erschaffen könnten, deren Versinnlichung dann in dem Kunstwerk zu Tage träte, möglichst abdanke, damit nur das eine Interesse, das „Malerische“, übrig bleibe. Dann erst habe er das Zeug zum „großen“ Künstler, zu dem Künstler, der „nur in seiner Kunst lebt und aufgeht“.

Beiden ist entgegenzuhalten, daß das, was der Künstler braucht, nur die Versinnlichungsgabe ist — um bei einem für alle Kunstgattungen zutreffenden Ausdruck stehen zu bleiben — und Geist, um die Bethätigung dieser Gabe aus der Inferiorität herauszuheben. Das sittliche Wollen, welches ja immer nur für das Was von Bedeutung sein könnte, erhebt den Künstler als Künstler nicht, und die Vereinseitigung auf seine Künstlerschaft in dem oben angedeuteten Sinn thut dies ebenso wenig. Vielleicht wird ein Maler, dessen ganzer Lebensinhalt das Malerische geworden ist, eine größere Anzahl von Gemälden liefern, er wird seine Productivität auf's Aeußerste steigern, — besser, was doch die Hauptsache ist, wird er deshalb nicht produciren. Rafael und Michel Angelo wären keine größeren Künstler gewesen und geworden, wenn sie auch jedes andere Interesse als das des malerischen Gegenstandes aus ihrem Inneren zu bannen vermocht hätten.

Wenn aber keinerlei Vorzug hierbei herauszurechnen ist, so bleibt nur ein Nachtheil, der zwar nicht den Künstler, aber den Menschen trifft, übrig. Nachtheilig ist die fixe Idee, als ob der Künstler sich gewissermaßen untreu werde und Schaden an seiner Künstlerseele leide*), wenn er mit dem Künstler eng

*) Der Künstler fürchtet stets, und mit Grund, den Vorwurf, einer Tendenz gehuldigt zu haben. Wenn er bei seinem Schaffen sich von einer Tendenz — die ja an sich betrachtet ganz löblich sein kann — leiten läßt, so dient er einem außerhalb des Darstellungszwecks liegenden Zweck. (So z. B. besonders in

verbunden, auch noch sonst im Leben, wo andere Interessen als die bloß künstlerischen obwalten, festen Fuß fasse. Thut er dies, so wird ihm von da das Was, der seelische Inhalt, zuströmen, sei dieser nun gut oder

---

tendentiös übertreibenden Darstellungen von Zuständen und Verhältnissen, um Stimmung gegen gewisse Einrichtungen oder deren Träger zu machen). Dadurch, daß der Künstler sich zum Diener eines derartigen Zwecks macht, büßt sein Kunstschaffen an selbständiger Bedeutung ein, was ihn persönlich unliebsam trifft, ihn gewissermaßen herabdrückt. Er wird sich daher regelmäßig gegen jegliche Tendenz verwahren und, um dieser Verwahrung größeren Nachdruck zu geben, behaupten, daß ihn nur der künstlerische Vorwurf als künstlerisch interessire, daß nur diese Beziehung den Quell seines Schaffens bilde. Dadurch schwört er denn allerdings der Tendenz im gewöhnlichen Wortsinn ab, gleichzeitig aber auch dem Impuls eigener seelischer Activität, der in der Versinnlichung nicht bloß sein Versinnlichungs-Bedürfniß — sein sogenanntes künstlerisches Bedürfniß — sondern seinen persönlichen Menschen, der sich in der Versinnlichung nur ausathmet, befriedigen will. Aus der Scylla geräth er in die Charybdis. Er opfert die aus dem eigenen Innern aufsteigende Tendenz, um nicht dem Verdacht ausgesetzt zu sein, einer fremdartigen Tendenz dienstbar geworden zu sein. Dabei verwickelt er sich sehr leicht, ohne es selbst zu bemerken, in Widersprüche. Wereschtschagin's Schlachtenmalerei wird häufig als Tendenzmalerei aufgefaßt. Man pflegt ihn wohl als Apostel der Propaganda gegen den Krieg zu bezeichnen. Dies lehnte der Künstler in einer Unterhaltung ab, um nicht in den Verdacht der Tendenz zu gerathen. „Ich male," sagte er, „was ich sehe, weil es interessant und malerisch ist, weil es mich anregt und späteren Geschlechtern ein genaues Bild des Vorganges geben kann, den ich eben erlebt habe. Sonst leiten mich keine Beweggründe. Ich male die Thatsache und bleibe objectiv — bis zur Unerbittlichkeit." Dies Be-

schlimm beschaffen, dessen Versinnlichung ihm alsdann zur künstlerischen Lebensaufgabe wird. Geht er den entgegengesetzten Weg, so gleicht er als Priester der Kunst dem Glaubenspriester, der seine Aufgabe nur geschieden vom menschlichen Lebensgehalt erfüllen zu können glaubte. Diesen Verbannten hat die Reformation erst in das Leben zurückgeführt.

Ich setze dem Individuum, welches sich durch eine nach seiner Willkür bemessene Ich-Bejahung erst zur „Persönlichkeit“ zu erheben glaubt, das Individuum entgegen, welches, indem es die Ich-Bejahung zur Lebens-Bejahung zu erweitern im Stande ist, sich von der individuellen Persönlichkeit loszuringen und in die Gesammtpersönlichkeit der Menschheit einzugehen versteht. Und so setze ich auch der Kunst, welche nur die Wie-Vollendung aufzuweisen vermag, die Kunst als ein höher zu Bewerthendes (wenn auch nicht hinsicht-

---

kenntniß schmerzte die Friedensfreundin, Frau Baronin v. Suttner derart, daß sie sich an Wereschtschagin mit der Bitte um Aufklärung wandte. Sie wünschte ihre eigne Auffassung, daß er „mit den Augen eines Friedensapostels gesehen habe“, von ihm bestätigt zu hören. W. hätte dies nun eigentlich ablehnen müssen. Er that es aber nicht. Er gab zu, „daß das Apostolat, von dem Sie (Frau v. Suttner) reden, tief in der Seele des Künstlers verborgen ist“. Damit ist aber das Malen, nur „weil es malerisch und interessant ist“ wesentlich eingeschränkt. Vielmehr malt der Künstler, wie er malt, weil er den Drang seines Inneren, die Schrecken des Krieges vor sich (und Anderen) zu versinnlichen und seinem Abscheu vor demselben einen Ausdruck zu leihen, genügen möchte.

lich der künstlerischen Vollendung) entgegen, der durch das Was ein von der Kunstvollendung unabhängiger sittlicher Werth erwachsen ist. Eine solche lebenbejahende Kunst, die den hohen Himmel über sich und die feste Erde unter sich hat, bildet trotz allen Wechsels einen unvergänglichen Besitzstand der Menschheit.

Unter demselben Blau, über dem nämlichen Grün
Wandeln die nahen und wandeln vereint die fernen Geschlechter
Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.

P. S. Der dritte und letzte Brief, verehrter Freund, schließt natürlich mit einer Nachschrift. Wo bliebe sonst das Ewig-Weibliche, das uns hinanzieht, wenn wir auch gelegentlich darüber straucheln. Gestern Morgen meinen letzten Brief noch einmal durchsehend und die verschiedenen Lücken meiner Schreiberei an Ihrer Nachsicht messend, fiel mein Blick auf einen längeren Aufsatz von Max Dessoir über „das Kunstgefühl der Gegenwart". Ich erinnerte mich, daß ich diese Studie mir schon vor ziemlich langer Zeit zurückgelegt hatte, um sie mir so genau anzusehen, wie es einem so gedankenreichen Schriftsteller gegenüber geboten erscheint und daß die Zeit dafür nicht hatte kommen wollen. In der That hatte ich einmal angesetzt, dann aber gefunden, daß meine Muße für diese ansprechende, gleichzeitig aber anspruchsvolle Lectüre doch nicht ausreichte.

Und so war die Sache, wie so vieles Andere bis auf einen geeigneteren Moment aufgehoben worden, der mir jetzt gekommen zu sein schien. Auch meine Betrachtungen liefen ja vielfach darauf hinaus, behufs einer gesicherteren Fahrt mit meinem Senkblei in die Untiefen des Kunstgefühls der Gegenwart hinab zu tauchen. Sollte sich da nicht durch diese Lectüre eine willkommene Gelegenheit zu Vergleichungen und vielleicht zu Ergänzungen oder Berichtigungen bieten? Ich las also und die Beichte über das, was ich gelesen, bildet den Inhalt meiner Nachschrift.

Denn allerdings gab mir der Aufsatz, den ich wiederholt durchgegangen, zu denken. Dies Denken ist zwar in der Hauptsache beim Widerspruch stehen geblieben, aber ich hoffe, daß die Nöthigung, der ich unterlag, diesen Widerspruch zu formuliren, der kleinen Arbeit, die ich hiermit schließe, auch in diesem Anhängsel zu Gute kommen wird. Ich möchte vorausschicken, daß der Verfasser des Aufsatzes über „das Kunstgefühl der Gegenwart" zu denjenigen für mich nicht übermäßig zahlreich vertretenen Schriftstellern gehört, die ich stets, wenn ich überhaupt in die Lage komme, mich mit ihnen zu beschäftigen, mit großer Aufmerksamkeit, mit einer gewissen inneren Neigung lese. Er ist mir nicht blos interessant, sondern in vieler Hinsicht sympathisch. Sein umfangreiches Wissen ist u. A. durch seine umfassende Geschichte der neueren deutschen Psychologie hinlänglich bewährt, sein feiner Spürsinn, seine geistvolle Combinationsgabe tritt Einem in jeder größeren

und kleineren Arbeit entgegen. Dazu kommt, was für mich einen Anziehungspunkt bildet, sein Bemühen um die Psychologie als eine selbständige Wissenschaft, seine Ablehnung einer „restlosen physiologischen Erklärung“ der psychischen Erscheinungen*), überhaupt seine Bewerthung des Geistigen. Ein Satz wie der folgende: „das Reich der Geistigkeit wölbt sich über dieser armen Erde der Dinge und Einzelmenschen wie ein alles überdeckender Himmel und in ihm löst sich der Zwiespalt der Werthe und Gestalten“, der mich beinahe wie ein Jean Paul'scher Nachzügler anmuthet, enthält für mich bei all' seiner Vieldeutigkeit einen Treffpunkt des Einverständnisses.

Ich hebe das nur zur Orientirung hervor, um die Meinung, die Ihnen möglicherweise kommen könnte, als ließe ich mich durch eine gewisse Voreingenommenheit beeinflussen, abzuwehren. Grade bei Dessoir trifft das nicht zu. Gleichwohl gerathen wir ziemlich weit auseinander. Denn gerade, was bei ihm schließlich die Hauptsache ist, die Abwehr der Uebertreibungen, Einseitigkeiten und Mißbildungen des Naturalismus, seiner Wirkungen und Gegenwirkungen (worüber er sich

---

*) S. Exner, Entwurf einer physiologischen Erklärung der psychologischen Erscheinungen 1894. Meine Uebereinstimmung mit D. erstreckt sich indessen nicht auf dessen Ablehnung des Kausalitätsgesetzes für das Innenleben des Individuums, dem er schöpferische Synthesen, die über milieu und Vererbung hinausreichen, zuerkennt. Für mich ist nur das Ganze unbedingt, die Theilgröße, das Individuum, dagegen bedingt.

in einer sehr fesselnden Weise verbreitet) bei gleichzeitigem Festhalten eines gewissermaßen durchfiltrirten, gereinigten Inhalts, gewissermaßen des berechtigten modernen Menschen, grade das sehe ich in seinem zweiten Theil in der Weise, in der es gehandhabt wird, für höchst problematisch an.

Ich will einmal annehmen, es wäre D. wirklich gelungen — worüber sich ja auch noch streiten ließe — die Spreu vom Weizen zu sondern. Er repräsentire also, wenn er das aufzählt, was dem Kunstgeschmack der Gegenwart angeblich widerspricht, oder was derselbe verlangt, gewissermaßen den vollen Athemzug der Zeitperiode, der er zu Worte verhilft. Das Uebrige würde keinen Anspruch darauf erheben können, weil es durch subjectivistische, in die Irre schweifende Beimengungen entstellt wäre. Würde er in diesem vollen Athemzug einer beliebigen Zeitperiode nun das ergriffen haben, worin sich die normale, d. h. die unausweichliche, an den Entwicklungsgang der Menschheit auch für die Kunst geknüpfte langsame Wandlung derselben vollzieht? Hierfür giebt es nach meinem Dafürhalten nur einen Maßstab. Es muß in dem Neuerwerb der Kunst das Fundamentale der Menschennatur und gleichzeitig deren in dem Culturfortschritt gelegenen Erhöhung und Erweiterung zum Vorschein kommen. Darin ist dasjenige Moment gelegen, welches der Kunst neuen Inhalt und neue Formen, die auf die Dauer angelegt sind, erschafft. An diesem Maßstab müßte also erst der Inhalt, d. h. die einzelnen Erscheinungen, Richtungen

u. s. w. der Zeitperiode gemessen werden, um ihr einen mehr als ephemeren Inhalt zuzuerkennen. Davon sehe ich aber bei D. nichts.

Es läßt sich ja im Grunde über die seit etwa 30 Jahren bei uns auf dem Kunstgebiet hin und her wogende Sturm- und Drang-Periode, wenn man sie aus innerlichen Vorgängen ableiten will, nur im Zusammenhang mit den Einwirkungen des Pessimismus, die den öffentlichen Geist auf's Wesentlichste beeinflußt haben, einerseits und der Naturwissenschaft andererseits referiren. Ich werde mich aber hüten, Ihnen gegenüber darauf einzugehen, da ich die hier verlaufenden Verzweigungen in den betreffenden Abschnitten*) des ersten Bandes meiner „Hundert Jahre Zeitgeist" bereits auf's eingehendste dargelegt habe und Sie gerade diesen Auseinandersetzungen damals mit preisenswerther Beharrlichkeit gefolgt sind. Ich würde also nur Ihnen Bekanntes wiederholen. Will man aber, statt derart den einzelnen Verschlingungen nachzuspüren, mehr den Zusammenhang im Großen und Ganzen summarisch zusammenfassen, so kann man etwa davon ausgehen, daß ein Ueberlebtes abgestoßen wurde, um einem neuen Triebe Platz zu machen. Das ist im Wesentlichen auch wohl D.'s Meinung, wenn er sagt: „Auch unser Naturalismus bedeutet nichts als Auflehnung gegen absterbende Anschauungen und Formen".

*) Der Pessimismus und der Zeitgeist. — Der ethische Materialismus und seine Einwirkungen.

In dem beständigen Evolutionsproceß, den die Geistesgeschichte in ihren Tafeln verzeichnet, tritt eine besonders frappante, häufig sich wiederholende Thatsache hervor. Die geistige Gewandung — Sitten, Anschauungen, Maßstäbe, Geschmacksrichtungen, Werthurtheile — welche der einen Zeitperiode ganz vortrefflich paßte und ihr bequem saß, erscheint einer nächstfolgenden als Zwangsjacke, die ihr, je länger sie gleichwohl in derselben verbleiben muß, um so unerträglicher vorkommt. Eine Anwandlung von tobsüchtigem Unbehagen bemächtigt sich des Eingesperrten schließlich, — kein Wunder, daß, wenn es ihm endlich gelingt, sich der Zwangsjacke zu entledigen, er sich zunächst ein wenig austoben muß. Auf Rechnung dieses psychologischen Prozesses darf man, wenn man nicht zu weit ausholen will, wohl eine Reihe von Erscheinungen in dem modernen Kunstleben setzen, welche die Lust am Gegensatz gegen die bisherigen Satzungen, das überschwängliche Aufathmen in der neu gewonnenen Ungebundenheit ganz besonders deutlich zur Schau tragen. Dahin würde dann u. A. auf dem Gebiet der Malerei auch zu zählen sein, was D. im Schuldconto des Symbolismus verzeichnet: „Strathmanns Liniensymbolismus, Stucks unselbständige Effekthaschereien, L. v. Hofmanns dreiste Malweise, Hendrichs Verschwommenheit und Formenverachtung, Toorops Gedankenmalereien, Munchs Fratzen und Munthes Teppichstil u. s. w.“ In der Literatur läßt sich bei der Ueberfülle des Gebotenen Einzelnes kaum auszeichnend hervorheben. Natürlich werden,

wenn man solche Ausschreitungen als Proben gährenden Mostes auf das Bedürfniß sich auszutoben zurückführt, eine Menge geistiger Zwischenglieder ausgelassen, deren Einfluß für das Verständniß der besonderen Gestaltung unentbehrlich ist. Es handelt sich hier ja auch nur darum, eine allgemein gültige Ursprungslinie anzudeuten, ohne auf Einzelheiten einzugehen.

Wenn man derartige Erscheinungen nur als Auswüchse am Modernen betrachtet und sie demgemäß, um auf einen gesunden, haltbaren Kern zu kommen, ausscheidet, so müßte der letztere nach dem Obengesagten sich ergeben, wenn das Fundamentale der Menschennatur in den von dem „Kunstgeschmack der Gegenwart“ begehrten und gebilligten Kunstgebilden uns wiederum entgegenträte, aber erhöht und erweitert. Nehmen wir also z. B. an, daß die Stoffwelt sich dadurch erweitert hätte, daß im Zusammenhang mit der social-ethischen Umstimmung, der wir unterliegen, große Gruppen von Vorgängen und Trägern derselben für das menschliche und damit auch für das künstlerische Interesse verfügbar gemacht worden wären, die bisher für dasselbe mehr oder minder brach lagen, nehmen wir an, daß an diesen Aufgaben, die so sehr der Wirklichkeit angehören, der Wirklichkeitssinn sich geschärft hätte und dadurch angereizt, zu neuen Ausdrucksmitteln vorgedrungen wäre, so würde eine namhafte Bereicherung eingetreten sein. Wenn dann ferner conventionelle Rücksichten, die ihre Bedeutung und Berechtigung für uns verloren, weil wir nicht mehr an

sie glauben, über Bord geworfen würden und dafür Naturwahrheit (was noch nicht dasselbe ist wie Naturroheit) in ihr Recht, sich nackt und unverstellt zu geben, einrückte, wenn, um noch Eins zu erwähnen, an Stelle flacherer Auffassungen auch der Tiefsinn des Weltengeheimnisses in symbolisirenden Darstellungen sich künstlerisch vernehmen ließe — darin sehe ich den berechtigten Kern des Symbolismus*) — so würde eine

---

*) Eine durch Geist und Auffassung hervorragende Stellung nahmen gewisse, vor mehreren Jahren ausgestellte, symbolisirende Darstellungen von Sascha Schneider — namentlich „das Gefühl der Abhängigkeit", „der Mammon und sein Sklave" und die ergreifende, tief religiöse Allegorie „Ein Wiedersehen" ein. Zu den ungesundesten und unerquicklichsten Erzeugnissen eines Pseudo-Symbolismus rechne ich Silvio Pagani's „dramatische Handlung in fünf Abtheilungen", Menschenleid. Als Probe citire ich die vierte Abtheilung derselben „Am Ziel". In ihr unterhalten sich zwei lebensfrische Mädchen und eine müde Alte, ihre Mutter. Ein natürlicher und natürlich geschilderter Gegensatz zwischen den frohen Glücksempfindungen der ersteren und dem gebrochenen erschöpften Wesen der Alten, die nur Ruhe verlangt und sich aus der Sonne fortsehnt, endet damit, daß die Mädchen, dem Verlangen der Mutter nachgebend, sie in den Fluß hinabgleiten lassen, wo „sie in den Wellen verschwindet", während die Mädchen „lange den Lauf des Wassers stillschweigend betrachten". Mit dieser sonderbaren Betrachtung endet diese Abtheilung, deren symbolisirenden Tiefsinn Niemand so leicht errathen wird, da die specielle Bedeutung dieser ihre Mutter harmlos dem Spiel der Wellen überlassenden Mädchen und warum sie keine Ahnung davon zu haben scheinen, daß das Wasser keine Balken hat, unaufgeklärt bleibt. Bewunderer wollen in dieser

so beschaffene moderne Richtung meines Erachtens einen guten Anspruch auf Sympathie und Anerkennung erheben können und sie auch da finden, wo man sich gegenwärtig abwehrend verhält.

Aber so liegen doch die Verhältnisse keineswegs. Mit den hier aufgezählten Bestandtheilen des „Modernen“, die ja allerdings auch vertreten sind, verquicken sich andere, die ganz anderswoher entstammen und die den Kunstgeschmack dann wesentlich beeinflussen. Zunächst übt einen weittragenden Einfluß aus die von dem Selbstgefühl gern ergriffene, an der Eitelkeit erstarkende Vorstellung, daß man um so moderner sei, je gegensätzlicher man sich in Haltung und Gebahren, in Eindrücken und Ausdrücken zu den Früheren zu erweisen vermöge. Schon hierbei wird von dem eigentlichen Werth oder Unwerth so gut wie völlig abgesehen. Es handelt sich nur darum, ein *Anderer* zu sein. Es ist dies die flachste, aber eben deshalb auch die verbreitetste Strömung in der Auffassung des Modernen. Es wird ein künstlicher Gegensatz geradezu gezüchtet und dadurch die Umkehr von dem Vorhandenen auf die Spitze getrieben. Es befestigt sich eine Anschauung, als ob der moderne Mensch anders sehen, fühlen, sprechen, hören könne und müsse als der frühere, es wird zu dem Behuf eine eigene Sprache erfunden und auch an die Sinnesfunctionen werden die absonderlichsten

---

Dichtung allerdings etwas von einer „Klinger'schen Radirung“ gesehen haben.

Zumuthungen gestellt, von denen ein großer Theil, weil er mit den Grundpfeilern der Menschennatur in Conflict geräth, der Pathologie anheimfällt.

Bei diesem Uebelstand, der dem „Modernen“ oder wenigstens einem großen Theil desselben eine eigenthümliche Grundfarbe verleiht und Auswüchse veranlaßt, hat es aber nicht sein Bewenden. Tiefer greift ein anderer, innerlicher Zug, dessen Ableitung — wenigstens bei uns — aus dem zum ethischen Materialismus hinüberleitenden Pessimismus ich, wie Sie sich erinnern werden, an einer anderen Stelle gegeben habe, das ist die ungemein gesteigerte Vorliebe für den Erregungsgenuß resp. für die Aufregung durch die Kunst. Natürlich ist diese Vorliebe ja zu allen Zeiten vorhanden gewesen, aber sie hat, abgesehen von gewissen tief gesunkenen Perioden der Ueppigkeit und des Verfalls, doch nur selten in den höher kultivirten Geistesschichten so sehr als Stichwort und durchgehende Tendenz, als Princip gegolten, wie gegenwärtig, wo die nervöse Disposition des Zeitalters ihr eine besonders geeignete Unterlage verleiht. Denn die Neurasthenie lechzt naturgemäß nach Erregung, d. h. sie ist durch die Logik ihres Seins auf dieselbe angewiesen und es gehört dann schon ein besonderer Act der Selbstbezwingung dazu, um sich davon frei zu machen und frei zu erhalten. Der Mensch im Bann des Erregungsgenusses genießt und will genießen die Erregung durch das Object, bezw. das Kunst-Object. Er verwirft also das oder kehrt ihm den Rücken, er entfremdet sich dem

in seinem Geschmack und behandelt es geringschätzig, was ihm die geliebte Aufregung nicht in dem begehrten Maße verschafft. Um dies Maß auf gleicher Höhe zu erhalten, muß aber bei der Abstumpfung der Empfänglichkeit der Nerven Reizmitteln gegenüber, die erregende Qualität des Objects allmählich verschärft und gesteigert werden.

Gerade umgekehrt verhält sich der, der nicht im Bann des Erregungsgenusses steht. Er sucht die Aufregung nicht, er findet sie, wenn das Object sie bei vorhandener Empfänglichkeit seiner Natur in ihm entzündet. Aber auch dann bedeutet sie ihm nicht Ziel, sondern Mittel, um sich des ihm entgegentretenden Objects zu bemächtigen, d. h. um den Gegenstand in Lust und Trauer, den beiden Hauptpolen unseres Empfindens, auf sich einwirken zu lassen. Durch Lust und Trauer verbinden wir uns aber mit den Gegenständen unserer Umgebung herzlich und dieser herzlichen Beziehung geht also der verlustig, der aus dem, was in Lust und Trauer zu ihm spricht, nicht dieses, sondern nur Erregung, Nervenkitzel schöpft, weil er auf nichts Anderes ausgeht. Das klare Facit ist also Ueberwucherung nach dieser Seite und Verödung nach der anderen. In welchem Maße nun eine solche Geschmacksrichtung die künstlerische Production beeinflussen muß, die auf ihre Tendenz eingeht, ist ja auf den ersten Blick klar, da die Aufregung sich eben sowohl von Innen wie von Außen, ebensowohl durch den Gegenstand an sich, durch die Richtung wie durch die Behandlungs-

weise, durch die gesammte Technik erreichen läßt, eine dahin zielende Tendenz also in alle Poren der Kunstleistung eindringt.

Endlich noch Eins, ebenfalls Hochmodernes: die 3.
Persönlichkeit, das *Individuum*. Beides ist in der hier betrachteten Beziehung gleichbedeutend. In einer Beurtheilung D. v. Liliencron's, die ich kürzlich las, faßt der Beurtheiler (E. Engel) sich schließlich dahin zusammen: „Er ist das Höchste, was ein Mensch werden kann — ein Individuum". Man kann diesen Satz ohne Weiteres als das Glaubensbekenntniß einer sehr zahlreichen Anhängerschaft, die auf ihn schwört und in der „Persönlichkeit" das Adelsdiplom der Neuzeit verehrt, betrachten. „Höchstes Glück der Erdenkinder ist doch die Persönlichkeit." Warum das so kommen mußte, warum der Gegensatz zur Schablone in diese Luftballonfahrt nach einer bloß negativen Größe hineingerieth, will ich hier ununtersucht lassen, weil es mich zu weit führen würde. Ich fürchte ohnehin, daß diese Nachschrift, die länger wie der Brief zu werden droht, (übrigens nichts Ungewöhnliches) Ihre Geduld auf eine harte Probe stellen wird. Ich will mich also darauf beschränken, das Bedenkliche, das darin liegt, wenn eine negative Größe als etwas Positives, ja als das Positivste von Allem — „das Höchste, was ein Mensch werden kann" —, betrachtet wird, zu beleuchten und zunächst die Charakteristik der Persönlichkeit als einer bloß negativen Bestimmung rechtfertigen. Zu begründen ist diese Bezeichnung damit,

daß der Ausdruck „Persönlichkeit“ absolut keine Bejahung oder Verneinung irgend einer Qualität, kein Verhältniß zu Werth oder Unwerth in der Richtung des Wollens in sich schließt. Der größte Schuft (nach der Richtung des Wollens) wie der Edelstrebende, der größte Egoist wie der größte Altruist können Persönlichkeiten, Individuen in diesem Sinn, sein. Der Ausdruck sagt nichts aus, als daß der Mensch, der eine Persönlichkeit ist, kein „Heerdenmensch“ ist. Er giebt also nur eine negative Bestimmung. Er stellt die doppelte Forderung auf: sei kein Durchschnittsgeschöpf, (was die Mehrzahl der Heerdengeschöpfe sein wird), sei etwas Apartes und sei etwas Eignes. Sei, was du bist, nicht auf Grund deiner Zugehörigkeit zur Heerde, sondern weil du selbst so geartet bist, als Eigenthümer deines Selbst. Gegen Beides ist nichts einzuwenden, wenn die ergänzende Bestimmung hinzutritt, welche anzeigt, in welcher Richtung dies Aparte und Eigene, welches in der „Persönlichkeit“ zu Tage treten soll, gelegen sein muß. Fehlt diese Bestimmung, so ist der Willkür, die doch auf dem Gebiet der sittlichen Qualität nicht bestehen kann, Thür und Thor geöffnet. Und mehr noch, da das Minderwerthige in Bezug auf sittliches Wollen das Werthvolle jedenfalls im Allgemeinen an Zahl übertrifft, so wird dies den Vorrang auch da behaupten, wo das Hauptgewicht der Schätzung — bei gleichzeitiger Nichtberücksichtigung des sittlichen Wollens — lediglich auf das Eigne und Aparte, d. h. die Persönlichkeit, verlegt wird. Persönlichkeiten waren

Richard III., Cesar Borgia, Napoleon jedenfalls, denn sie besaßen in hervorragendem Maße das, wodurch man vor Allem ein Eigner wird: Kraft und die scharfe Ausprägung von Eigenschaften, die sie schon allein als etwas Apartes von dem Durchschnitt unterscheiden. Persönlichkeiten waren sie, nur Persönlichkeiten mit schwachem sittlichen Wollen. Nun wird ihnen und ihres Gleichen aber doch als Persönlichkeiten der Preis zuerkannt und zwar der Preis des Höchsten dessen, was ein Mensch werden kann. Folglich sollten wir ein hochgradiges Gefallen an ihnen empfinden, sie werden für uns gewissermaßen zu Genußobjecten. Wo bleibt das Mißfallen an der minderwerthigen sittlichen Qualität? Es muß irgendwie zum Verschwinden gebracht werden, was wiederum nur den „Auserwählten“ gegeben ist, den meisten besseren Naturen aber aus gutem Grunde mißlingen wird. Vielleicht liegt in diesem Widerspruch der tiefere Grund, warum, wie D. meint, „nur Wenigen die Sehnsucht verliehen ist, den Duft einer Persönlichkeit zu genießen“.

Als „Persönlichkeiten“ werden auf der Schaubühne des Welttheaters, oder auch auf den kleineren Bühnen des Privatlebens besonders die Kraftgenies angestaunt, in der Kunstsphäre sehr häufig diejenigen, die eine besonders aparte, auffällige Physiognomie aufweisen. Etwas Absonderliches, eventuell Barockes wird unter solchen Umständen eher anziehend als abstoßend wirken. Es dürfte wohl damit einigermaßen zusammenhängen, daß von den Schriftstellern einer älteren Periode in

neuerer Zeit besonders E. T. A. Hoffmann wieder hervorgesucht und bevorzugt wird, dessen Phantasiestücke und Elixire des Teufels zu jener Art von dichterischen Wahngebilden zählen, welche die Forster und Lichtenberg das literarische Bedlam nannten*).

---

*) Der Wunsch „eigenartig“ zu erscheinen und dadurch einerseits zu den schriftstellerischen „Persönlichkeiten“ gezählt zu werden, andererseits als „modern“, d. h. als möglichst abweichend vom früheren zu gelten, spiegelt sich selbstverständlich in den Paradoxien des Stils wieder. Es wird z. B. die „Knappheit des modernsten Stils“ in folgender Weise (in „Meine Geschichten“ von Frau Meyer-Förster) zum Ausdruck gebracht: „Unter der durchsichtigen Glasglocke des Himmels lag die Wildniß des Gartens in blendendem Mittagsglanz. Die Tulpenköpfe brannten in einem Rot, das feurig war wie junger Wein. Die Sonnenblumen reckten sich fast die Stengel aus, um den Glutball am Himmel zu sehen. Die Vergißmeinnicht waren ausgebrannt bis in ihre Herzen. . . .“ Anders, mit genialem „Feuergeist“ faßt Herr Karl Maria von Köln die Sache an, wenn er (in der „Gesellschaft“) sich wie folgt erleichtert:

Ich stütze das Kinn —
Vom Schreibtisch seh' ich
Durch's Fensterquadrat
Einen Quadratmeter Nacht
Und einen Saatwurf Sterne . . .
Ich grüble hinaus in die Weltraumtiefe
Bis die brennenden Augen mir übersieden.
Wie so oft schon in hundert
Und hundert Nächten,
Wenn Wehen die trächtige
Stirn mir geschüttelt,
Als wollte sie endlich

Ich weiß nicht, verehrter Freund, ob Sie mir nicht vielleicht einwenden werden, daß der Geschmack ebenso sehr, wenn nicht noch mehr wie die Religion eine Privatangelegenheit jedes Einzelnen und im Grunde indiscutabel sei. Darauf möchte ich noch etwas erwidern. Es ist an dem Satz: über Geschmacksachen läßt sich nicht streiten, doch nur Einiges wahr, nämlich vor Allem, daß es dem Menschen allerdings sehr schwer fällt, an der Richtigkeit *seines* Geschmacks in einem gewissen Sinn zu zweifeln. „Mir gefällt's nun einmal“, wobei aber das Ich, dem dieses Mir angehört, das entschieden größere Recht gegenüber denen, die einem anderen Geschmack huldigen, auf seiner Seite zu haben glaubt. Da der Geschmack in der Empfindung ankert, diese aber wiederum keine Raison annimmt, keinem Commandowort der intellectuellen Seite untersteht, so ist mit allen Beweisen — selbst wenn dieselben sicherer zu fundamentiren wären als sie es sind — nur sehr wenig auszurichten. Der Beweis, daß mir eigentlich etwas sehr schlecht schmecken müßte, mein Gutgeschmack also in irgend einem Sinn eine Verirrung ist, wird von

---

Nach Jahren von Niederung
Ein zukunftsrothes
Stück Hochalp gebären . . .

Anders wiederum Herr Dauthendey, bei dem (in der „Auferstehung“, bei der Beschreibung des Inneren einer Kirche) „über der kriechenden, moorbraunen Stille, in wulstfarben geschwollener Engelsleiber höhnischer Moder hockt“. Wie anschaulich!

der Thatsache, daß es mir aber doch in der That sehr gut schmeckt, fast regelmäßig umgestoßen. Dem Menschen scheint sein Eigenstes — und in dem Geschmack spricht das Eigenste, seine Individualität — stets die unmittelbarste und gewissete Gewißheit zu sein. Wenn so Geschmack gegen Geschmack steht und nur die geschichtliche Entwickelung, nicht die Theorie die Ausgleichung zu übernehmen berufen ist, so ist doch nicht ausgeschlossen, daß sich die Ableitung, das Woher des so oder anders gearteten Geschmacks und damit dieser selbst beleuchten läßt. Und eben darauf zielten meine Bemerkungen ab. Welches charakteristische Licht fällt auf den herrschenden Musiktaumel unsrer Wagner-Aera, wenn man sich gegenwärtig hält, daß der Ton als „Lebenszeichen“ ein unvergleichliches Vermögen besitzt, kraft seiner elementaren Natur auf das Nervensystem einzuwirken. Denn eben dadurch kann er dem Erregungsgenuß wie kein anderes Kunstmittel dienstbar gemacht werden. Sie erinnern sich gewiß der treffenden Schilderung aus Köstlin: „der hörende Mensch wird ergriffen, er wird zum willenlosen Instrument, auf welchem die Töne ihr Spiel treiben, er ist ihnen dahingegeben, weiß ihnen nicht zu widerstehen, er wird von ihnen, je nachdem sie sich gestalten, bald beängstigt und erschreckt, bald aufgeregt und in Wuth gebracht, bald erweicht und gerührt, bald in süßes Schwelgen dahingeschmolzen und sie regen nicht, wie die Wahrnehmungen des Auges, das selbstthätige Streben nach Unterscheidung und Klarheit an, auf welchen die Entwickelung der Intelligenz

des Menschen beruht, sie stürmen in uns ein, ohne daß wir auch nur die Mühe der Oeffnung des Sinnorgans hätten wie beim Sehen, und sie fließen und taumeln an uns vorüber, ohne uns Stand zu halten und uns dadurch zu deutlicherem Auffassen aufzufordern". Man darf nie vergessen, daß die Tendenz zum Erregungsgenuß eine empfindliche Reduction der intimen Beziehung des Kunstgeschmacks zum Kunstwerk, der eigentlich liebevollen Versenkung in dasselbe (sei dies nun nach der Seite der Form oder des seelischen Gehalts) im Gefolge hat. Und daß dies um so mehr der Fall sein wird, je mehr sich in der ausschließlich auf Erregung gerichteten Tendenz ein Vorgang vollzieht, bei welchem dem Kunstobject die Rolle eines gewissermaßen mechanischen Reizes zufällt, der den Genuß der Erregung nur auslöst. Wo dieser verkürzt erscheint, hört das Interesse an dem Gegenstand nach den übrigen Seiten seiner künstlerischen Bedeutung also von selbst auf oder er vermindert sich mindestens, weshalb die Wirkung auf die Production auch die einer fortwährenden Schiebung nach der Seite der erregenden Qualität ist, — bis ein Rückschlag erfolgt. Ich weiß nicht, ob D. für diese von der Erregungstendenz des Zeitgeistes so wesentlich beeinflußten Vorgänge den Ausdruck gerade sehr glücklich gewählt hat, wenn er sagt: „eine schönheitstrunkene Umformung in's Musikalische ersehnt der Zeitgeist". Denn die Schönheit steht dabei doch erst in zweiter Linie.

Ich habe schon vorher die Ausstellungen D.'s am

Symbolismus aufgezählt. Er erhebt auch sonst mancherlei sehr beachtenswerthe Einwendungen. Seine Analysen gehen in die Tiefe und er übt an Uebertreibungen und Einseitigkeiten des „Modernen“ eine meistens treffende Kritik. Er will sich das Recht, gegen gewisse Richtungen aufzutreten, nicht streitig machen lassen, „weil die Richtungen Ventile eines bestimmten Zeitbewußtseins sind und die Künstler mit Nothwendigkeit sich so von ihren nervösen Stimmungen befreien“. Er schildert eben so fein wie eingehend den Künstler, der sich selbst für „den wahren, den aristokratischen Künstler“, hält, der „nur den einen glühenden Wunsch kennt, in den gesteigertsten Formen des Persönlichen und den entlegensten Tiefen der Stimmung zu leben“, dessen Kennwort das Nietzsche'sche ist: „O, daß ich in 100 Wesen wiedergeboren würde“. Er bespricht die „Interimskunst der 80er Jahre“, die theilweise noch gepflegt werde, den naturalistischen Subjectivismus, der an Stelle des Proletarierelends „die Leiden feinerer Naturen, der im Fluge gehemmten oder rücksichtslos Zertretenen oder langsam Verblutenden“ gesetzt habe, wobei „die Schilderung des Aeußeren durch eine ganz ähnlich geartete Schilderung des Inneren“ ersetzt werde. Er macht die hübsche Bemerkung, daß vielen unserer Zeitgenossen der archimedische Punkt der Seele fehle, und macht davon die Anwendung auf die „Entarteten“, auf das „Hin- und Herpendeln zwischen großem Ekel und großer Sehnsucht“, auf jene „gleichgewichtlosen Menschen, die es eigentlich unanständig finden, zu leben,

und doch krampfhaft an's Leben sich klammern". Kurz, seine Bemerkungen lassen nach den verschiedensten Richtungen hin aufklärende Lichter auf das Durcheinander in dem Kunstleben der Gegenwart fallen. Schließlich folgt indessen auch bei ihm der moderne Mensch, — „wer die Dinge mit den Augen der Gegenwart anzusehen und das Geschaute in der uns entsprechenden Form auszudrücken vermag, der nur ist modern". Dieser vertritt in dem Kunstgefühl der Gegenwart, wenn ich D. richtig verstanden habe, im Gegensatz zu dem von ihm Beanstandeten das Berechtigte. Was sieht denn nun dieser moderne Mensch mit den Augen der Gegenwart, was hört und urtheilt er? Ich will nur Einiges anführen: er sieht z. B. in Keller-Reutlingen, Leistikow's u. s. w. Wäldern „den lichtfreudigen Ausdruck eines Naturgefühls". „Nunmehr" — was doch wohl heißen soll: erst jetzt, nachdem man durch die paysage intime der „Seele in der Landschaft" auf die Spur gekommen war — „enthüllt die anheimelnde Schönheit des deutschen Bodens die Seele, die ihr allein angehört". Er urtheilt, daß Menzel „ein geistreicher Kopf und ein Rechengenie, nichts mehr" sei. Selbst des „Professor" Menzel Zeit ist um. Das „Quellwasser der Kunst, die Naivität, ist ihm versiegt". Er findet, daß das Genrebild sich überlebt habe. „Die Manier, Vorgänge zu erfinden, zu komponiren und schließlich zu koloriren, widerspricht durchaus dem Kunstgeschmack der Gegenwart! Man werde den Eindruck nicht los, daß an Stelle der dargestellten Menschen ein Blumentopf

dieselben Dienste thäte.“ Mendelssohn's „Lieder ohne Worte“ werden als das „Vorrecht der Backfische, als Vergißmeinnicht in Milch“ bezeichnet, Schubert's Verfahren durch einleitende Disharmonie oder Harmonie die Stimmung anzudeuten, wird als „plump“ empfunden. Er begrüßt im Naturalismus als das Wesentliche die Abwendung von „den zeit- und raumlosen Idealen aller Art von Klassicismus“. „Die größten Träger einstiger Sittlichkeit“ werden dahin charakterisirt: „sie litten unter der Beschränktheit des Löwen, der das Spiel und die Unbezähmbarkeit des Schmetterlings nicht begreift, sie wußten nichts von Eigenart und Weltfreudigkeit“.

Angenommen nun, der „Kunstgeschmack der Gegenwart“ wäre hiermit und mit einigen weiteren Zügen richtig charakterisirt und angedeutet, so würde ich daraus nur den verstärkten Eindruck empfangen, daß auch dieser gereinigte Boden, wenn auch vom gröbsten Unkraut gesäubert, doch von den Fermenten, die, wie vorher angedeutet, schon in der Entstehung des Modernen sich entfalten und gestalten, durchsetzt sei. Wo eine — gleichviel ob bewußt oder unbewußt vorhandene — Tendenz obwaltet, den Charakter des Modernen in den Gegensatz, in das möglichst Abweichende vom Bisherigen zu verlegen, da wird sich sehr leicht und unwillkürlich eine Geneigtheit dazu gesellen, dieses (das Frühere) in seiner Eigenart herabzumindern, da der Gegensatz dazu dann viel leichter als ein Vorzügliches, Unvergleichliches, absolut Neues erscheint. Einen Aus-

spruch, wie den oben citirten von den „größten Trägern einstiger Sittlichkeit“, die „nichts von Eigenart und Weltfreudigkeit wußten“, weiß ich kaum anders zu deuten. Ebenso einen anderen, der Folgendes besagt: daß im Erotischen eine der Urquellen der Poesie fließt, „das hatten bis zum Beginn der 80er Jahre nicht nur die Familienblätter, sondern auch die berufenen Pfleger der Literatur vergessen“. Man denke, was das sagen will — bis vor etwa 10 oder 15 Jahren hatten selbst die berufenen Pfleger der Literatur das Erotische als Urquell der Poesie vergessen! Von der gleichen Tendenz der Hervorkehrung des Gegensatzes scheint mir auch die Herabsetzung der älteren Landschafter grade im Punkt der Erfassung des Seelischen — das rein Technische der Ausführung und ihre neu gewonnenen Vorzüge lasse ich hier natürlich wie überall bei Seite — beeinflußt zu sein. Ebenso wenn das Genrebild als dem Kunstgeschmack der Gegenwart widersprechend erklärt wird, während es mir viel natürlicher erscheint, daß die im Modernen erweiterte Stoffwelt auch dem Genre, welches doch nichts ist als der Griff in's volle Menschenleben, zu Gute kommen sollte. Auch die allzu scharfe Betonung des Gegensatzes zu Menzel scheint mir mehr künstlich gezüchtet als natürlich erwachsen zu sein. Für die Bemängelung von Schubert zu Gunsten von B r a h m s und H. W o l f erscheint mir der angeführte Grund, daß die Musik „nur die innersten Gefühle des Dichters, die zartesten Geheimnisse des Wortes erklingen lassen“ solle, mindestens nicht aus-

reichend. Die sich so sehr widersprechenden Meinungen über die Bedeutung von Brahms, von dem Nietzsche bekanntlich urtheilte, er besinge die Melancholie seines Unvermögens, mögen hier gänzlich auf sich beruhen bleiben. Aber gerade gegenüber dem hier berührten Punkt, wonach es den Anschein gewinnt, als ob es Brahms weit besser wie seinen berühmten Vorgängern gelungen sei, „die innersten Gefühle des Dichters erklingen zu lassen", muß es doch eigenthümlich berühren, daß erst kürzlich der Dichter jener berühmten Brahms'schen Composition „Feldeinsamkeit", Herr Allmers, das Sich-Auflösen in das All in der Brahms'schen Musik für gänzlich verfehlt erklärt hat. Die innersten Gefühle des Herrn Allmers scheint der Componist also jedenfalls nicht erkannt und getroffen zu haben. Natürlich kann auch klassische Musik veralten und sie wird dies in der Liedercomposition namentlich dann thun, wenn der Text unserem Geschmack nicht mehr völlig zusagt. So kann selbst Beethovens „Adelaide" einst als veraltet empfunden werden, nicht weil sie sich zu wenig, sondern gerade weil sie sich auf's innigste den Gefühlen eines Dichters, mit dem wir nicht mehr sympathisiren, anschließt. Ferner wird die musikalische Ausdrucksform veralten können, wenn Klangfarben und rythmische Combinationen uns bekannt geworden sind, die dem Gefühlsinhalt eine unendlich bereicherte und gesteigerte Ausdrucksfähigkeit erschließen, so daß dem gegenüber die über ein weit geringeres Maß von Wechsel und Raffinement in der Modulation

verfügende ältere Tonsprache fast wie ein kindliches Stammeln erscheint. Aber von allem dem ist hier nicht die Rede.

Für einen veränderten Kunstgeschmack, dem die Formeln für die Lösung von Aufgaben, wie sie bisher mit mehr oder minder Glück angestrebt wurden, nicht genügen, der sie vielmehr weit unter sich zu sehen das Bedürfniß empfindet, erstehen natürlich ganz neue Aufgaben oder, wie man vielleicht auch sagen kann, es ersteht die Nothwendigkeit, neue Aufgaben zu erfinden. Ob man damit nicht in die Gefahr geräth, in's Ziellose hinaus zu steuern? Wenn man dem Portrait die Aufgabe stellt, es solle die intimsten Regungen des persönlichen Lebens wiedergeben und zwar weniger durch Aehnlichkeit und Accentuirung der Züge — das würde etwa der bisher begangene Weg sein — „als durch Erfassen der eigenthümlichen aura dieses besonderen Menschen", so erfaßt mich das beklemmende Gefühl einer gewissen Nebelhaftigkeit der Zielpunkte, die, je unfaßlicher sie werden, um so mehr in die Tiefe, aber in eine bodenlose, locken. Fast noch mehr empfange ich diesen Eindruck, wenn verlangt wird, daß in die Landschaft die Einzelheiten nur symbolisirend hineingesetzt werden, während die Totalität so gewaltig hervortreten müsse, daß Niemand mehr nach Zeit noch Wahrheit frage. „Aus der Leinwand soll die Ewigkeit zu uns sprechen..." — wenn nur Jemand diese Sprache versteht und darüber nicht das Verständniß für die Muttersprache der schlichten Natur einbüßt!

Ich komme endlich zum Schluß. Das Ergebniß läuft meinen Wünschen zuwider. Es dürfte darauf hinaus kommen, daß bei allem Sieben und Sichten des sogenannten Modernen nicht viel herauskommt, da immer ein Bodensatz verbleibt. Erst dann, wenn die von mir aufgezählten Momente der Beeinflussung des Kunstgeschmacks ihre Rolle ausgespielt haben werden, erst dann wird sich feststellen lassen, welche positiven Errungenschaften in der Richtung der Erhöhung und Erweiterung der ursprünglichen Menschennatur für die neuere Zeit durch das Moderne, welches dann nicht mehr modern sein wird, zu verzeichnen sein werden.

Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.